ML
410
.W1S27
1918
c.1
MUSIC

3 1761 05958538 0

784.
Wag

784.6 WAGN magazijn

SCHMITZ, E.

Richard Wagner.

3 5005 00305 7492

OPENBARE LEESZAAL - GRONINGEN

AFDELING MUZIEKBIBLIOTHEEK

De boeken worden uitgeleend voor een termijn van **6 weken**. Op verzoek kan die termijn worden verlengd. Men kan een boek voor zich laten reserveren à **10** cts.

Indien het boek niet op tijd is terug bezorgd en geen verlenging is aangevraagd, wordt boete geheven. Deze bedraagt **10** cts. p. week.

Terugbezorgen voor:

18 MEI 59

23 MEI 60

28 nov. 1964

17 MAART 1970

18 APR. 1970

OPENBARE LEESZAAL GRONINGEN.

Wissenschaft und Bildung

Einzeldarstellungen aus allen Gebieten des Wissens

Im Umfange von 150—180 Seiten
Geh. 1 M. · In Leinenband 1.25 M.

Die Sammlung bringt aus der Feder unserer berufensten Gelehrten in anregender Darstellung und systematischer Vollständigkeit die Ergebnisse wissenschaftlicher Forschung aus allen Wissensgebieten. :: :: :: :: Sie will den Leser schnell und mühelos, ohne Fachkenntnisse vorauszusetzen, in das Verständnis aktueller wissenschaftlicher Fragen einführen, ihn in ständiger Fühlung mit den Fortschritten der Wissenschaft halten und ihm so ermöglichen, seinen Bildungskreis zu erweitern, vorhandene Kenntnisse zu vertiefen, sowie neue Anregungen für die berufliche Tätigkeit zu gewinnen. Die Sammlung „Wissenschaft und Bildung" will nicht nur dem Laien eine belehrende und unterhaltende Lektüre, dem Fachmann eine bequeme Zusammenfassung, sondern auch dem Gelehrten ein geeignetes Orientierungsmittel sein, der gern zu einer gemeinverständlichen Darstellung greift, um sich in Kürze über ein seiner Forschung ferner liegendes Gebiet zu unterrichten. Der weitere Ausbau der Sammlung wird planmäßig durchgeführt. Abbildungen werden den in sich abgeschlossenen und einzeln käuflichen Bändchen nach Bedarf in sorgfältiger Auswahl beigegeben.

✿

Über die bisher erschienenen Bändchen vergleiche den Anhang

Verlag von Quelle & Meyer in Leipzig

Naturwissenschaftliche Bibliothek für Jugend und Volk

Geb. M. 1.80 | Geb. M. 1.80

Herausgegeben von Konrad Höller und Dr. Georg Ulmer

Reich illustrierte Bändchen im Umfange von 140 bis 200 Seiten

Der deutsche Wald. Von Prof. Dr. M. Buesgen. 2. Aufl.

„Unter den zahlreichen, für ein größeres Publikum berechneten botanischen Werken, die in jüngster Zeit erschienen sind, beansprucht das vorliegende ganz besondere Beachtung. Es ist ebenso interessant wie belehrend." Naturwissenschaftliche Rundschau.

Die Heide. Von W. Wagner.

„Alles in allem — ein liebenswürdiges Büchlein, daß wir in die Schülerbibliotheken eingestellt wünschen möchten; denn es gehört zu jenen, welche darnach angetan sind, unserer Jugend in anregendster Weise Belehrung zu schaffen." Land- u. Forstwirtsch. Unterrichtszeitung.

Im Hochgebirge. Von Prof. C. Keller.

„Auf 141 Seiten entrollt der Verfasser ein so intimes, anschauliches Bild des Tierlebens in den Hochalpen, daß man schier mehr Belehrung als aus dicken Wälzern geschöpft zu haben glaubt. Ein treffliches Buch, das keiner ungelesen lassen sollte." Deutsche Tageszeitung.

Vulkan und Erdbeben. Von Prof. Dr. Brauns.

Es ist erfreulich, daß hier eine erste Autorität des Faches ihre Wissenschaft in den Dienst der Allgemeinheit gestellt hat. Der behandelnde Stoff ist von allgemeinstem Interesse, besonders seit auch bei uns in Deutschland wiederholt größere Erderschütterungen sich einstellten und das Woher und Warum sich auf aller Lippen drängt.

Aus Deutschlands Urgeschichte. Von G. Schwantes. 2. Aufl.

„Eine klare und gemeinverständliche Arbeit, erfreulich durch die weise Beschränkung auf die gesicherten Ergebnisse der Wissenschaft; erfreulich auch durch den lebenswarmen Ton." Zeitung.

Aus der Vorgeschichte der Pflanzenwelt. Von Dr. W. Gothan.

Der Verfasser bespricht zunächst die geologischen Grundbegriffe, geht dann auf die Art der Erhaltung der fossilen Pflanzenreihe ein und schildert die Vorgeschichte der großen wichtigsten Gruppen des Pflanzenreiches der Jetzt- und Vorzeit.

Fortsetzung auf Seite 3 des Umschlages

Wissenschaft und Bildung
Einzeldarstellungen aus allen Gebieten des Wissens
55

Richard Wagner

Von

Dr. Eugen Schmitz
Dozent für Musikwissenschaft
an der Kgl. Technischen Hochschule in Dresden

Zweite verbesserte Auflage

O. L. & B.

1918
Verlag von Quelle & Meyer in Leipzig

LIBRARY
AUG 07 200
UNIVERSITY OF TOR

Alle Rechte vorbehalten

17495M

Druck von Petzschke & Gretschel, Dresden

Vorwort zur zweiten Auflage.

Die zweite Auflage dieser kleinen Wagnerschrift unterscheidet sich von der vor acht Jahren erschienenen ersten durch noch straffere Zusammenfassung der Darstellung. Der gewollte und für den Zweck der vorliegenden Sammlung notwendige Charakter einer die Grundlinien ziehenden Skizze tritt dadurch um so schärfer hervor, ohne daß der stoffliche Gehalt wesentlich eingebüßt hätte, der vielmehr durch Berücksichtigung aller seither ans Licht getretenen neuen Quellen und Forschungen weiter ausgebaut wurde. Geblieben ist die starke Hervorkehrung des entwicklungsgeschichtlichen Gesichtspunktes, worin die Schrift ihre besondere Selbständigkeit sucht. Wertvolle Anregungen für die neue Auflage vermittelte mir in dankenswerter Weise Geh. Regierungsrat, Universitätsprofessor Dr. Richard Sternfeld in Berlin.

Dresden, im August 1917.

Dr. Eugen Schmitz.

Inhalt

Seite

Vorwort 3

Einleitung 5

1. Kapitel. Jugendzeit und Jugendwerke. Entwicklung zur Reife 6

2. Kapitel. Hofkapellmeister in Dresden 32
(Rienzi. Holländer. Tannhäuser. Lohengrin.)

3. Kapitel. Im Exil 62
(Wagner als Theoretiker. Historische Grundlegung. Der Ring des Nibelungen. Tristan.)

4. Kapitel. Unter königlichem Schutz 105
(Die Meistersinger von Nürnberg.)

5. Kapitel. Die Bayreuther Festspiele 117
(Parsifal.)

Het is verboden vingerzettingen, phraseeringsteekens of andere aanteekeningen bij te schrijven.

Einleitung.

In langwierigen, heißen Kämpfen geläutert steht Richard Wagners künstlerische Erscheinung heute als eine der gewaltigsten nicht nur der Musikgeschichte, sondern der Kulturgeschichte überhaupt da. Die Weltstellung der deutschen Musik, welche die Kunst der Klassiker angebahnt hatte, ist durch Wagner vollendet und gefestigt worden. Allein damit ist die Bedeutung des Meisters nicht erschöpft. „Wie Wagner im Gegensatz zu seinen Vorgängern ... sich die vom Operntext zur wirklichen Dichtung erhobenen Dramen selbst schuf, so war und blieb die Dramendichtung Ausgangspunkt und Ziel des Musikers Wagner... Sein Streben mußte ihn aber zu einer Kritik der Theatermißstände überhaupt und ihres Zusammenhangs mit der Stellung der Kunst im öffentlichen Leben führen. Aus dem Kampfe für die Wahrheit des Dramas erwuchs ihm ein Kampf für die deutsche Kultur. Der nun mehr als ein halbes Jahrhundert füllende Streit für und gegen Wagner gilt keineswegs (nur) einer musikalischen Frage... Ein so beispielloses Ereignis wie die Bayreuther Spiele bildet einen Markstein auch in der Literaturgeschichte, denn um ein nationales Drama durch Zusammenwirken der Musik und Dichtung, wie Lessing, Mozart, Schiller, Jean Paul es erhofften, nicht um Musikaufführungen handelt es sich in Bayreuth. Gegen die Herabwürdigung der Kunst zu einem von der internationalen Mode bestimmten Unterhaltungsmittel stritt Wagner für eine nationale Ausgestaltung des Dramas als des höchsten Ausdrucks deutscher Kultur und eines ästhetischen Erziehungselementes im Sinne Schillers." Mit diesen schönen Worten kennzeichnet der Literaturhistoriker Max Koch ungemein treffend die allumfassende künstlerische Stellung unseres Meisters. Nicht Wagner den „Musiker",

sondern Wagner den großen Dramatiker, dem sich Ton und Wort in gleicher Weise zur Verwirklichung seiner künstlerischen Ideen anbieten, möchte denn auch dieses kleine Schriftchen, das in besonderer Betonung des entwicklungsgeschichtlichen Moments seinen Eigenwert sucht, dem Leser näherbringen. Die wichtige Rolle, die in Wagners Drama die Musik als eigentlicher Ausgangspunkt und Grundlage des Ganzen spielt, läßt dabei natürlich die musikalische Seite unserer Aufgabe besonders hervortreten. Aber nie wollen wir vergessen, daß unser Meister nicht nur mit Beethoven, Mozart, Bach, sondern ebensowohl mit Shakespeare und Schiller in eine Reihe zu stellen ist. In seiner genialen Doppelbegabung als Dichter und Musiker ist Wagner in der Tat ein in der tausendjährigen Entwicklungsgeschichte unserer Kultur einzig dastehendes Phänomen: als solches aber muß ihn jeder anerkennen, der ihn verstehen will, — und der ihn verstanden hat. —

1. Kapitel.

Jugendzeit und Jugendwerke. Entwicklung zur Reife.

Wenige Monate bevor Leipzig zum Schauplatz der gewaltigen, die Schicksale ganz Europas in neue Bahnen lenkenden Völkerschlacht wurde, erblickte in seinen Mauern der Mann das Licht der Welt, der für die deutsche Kunst Ähnliches leisten sollte, wie es jenes weltgeschichtliche Ereignis der deutschen Politik brachte. Am 22. Mai 1813 wurde dem Leipziger Polizeiaktuar Friedrich Wagner ein Sohn geboren, der in der Taufe die Namen Wilhelm Richard erhielt. Es war das neunte Kind der mit Nachkommenschaft reichgesegneten Ehe des 1770 geborenen und seit 1798 verheirateten Leipziger Beamten. Drei der Geschwister Richards starben indessen schon in frühen Jahren. Die düstere Kriegszeit warf ihre Schatten auch in den Kreis der Wagnerschen Familie; genau ein halbes Jahr nach der Geburt des jüngsten Sohnes, am 22. November 1813, fiel Friedrich Wagner einer Seuche zum Opfer, die als Nachspiel der Schrecknisse der Völkerschlacht in Leipzig ausgebrochen war. Zum Glück für die verwaisten Kinder fand Frau Wagner in dem Dresdner Hofschauspieler Ludwig Geyer, einem langjährigen Freund des

Wagnerschen Hauses, einen Beschützer; sie reichte ihm am 28. August 1814 die Hand zum neuen Ehebund. Da Geyer seinen Wirkungskreis am Dresdner Hoftheater hatte, siedelte die ganze Familie in die sächsische Residenzstadt über, wo also nun unser späterer Meister Richard seine ersten Jugendjahre verlebte.

Die äußeren Verhältnisse des Hauses Wagner-Geyer waren damals sehr behagliche, denn Geyer erfreute sich als angesehener Hofschauspieler ganz beträchtlicher Einnahmen, so daß der Haushalt auf behäbige Wohlhabenheit gestellt war. Um die Erziehung des kleinen Richard erwarb sich der Stiefvater, der das Kind wie seinen eigenen Sohn liebte, große Verdienste. Geyer war eine hochbegabte, ungemein vielseitige Künstlernatur; ein ebenso geschickter Porträtmaler wie bedeutender Schauspieler und gewandter Dichter, konnte er die in dem Sohne schlummernden künstlerischen Keime schon frühzeitig anregen und wecken. Freilich beschränkte sich die „künstlerische" Betätigung des Kindes zunächst nur auf etwas Klavierklimpern, und ehe Richard noch zu einem Alter fortgeschritten war, das zu ernstlicherer Kunstübung befähigt hätte, ward ihm auch der liebevoll sorgsame Stiefvater entrissen: am 30. September 1821 starb Ludwig Geyer, die Sorge für die Familie der Mutter allein zurücklassend. Eine Erleichterung war es, daß einige der Kinder sich bereits selbständig als Bühnenkünstler den Unterhalt gewinnen konnten; so blieb wenigstens Not und Armut der Schwelle des Wagnerschen Hauses fern. In der Erziehung Richards trat Frau Wagner-Geyer mit treuer Sorge das Erbe des verstorbenen Gatten an. Die damals im 42. Lebensjahre stehende Frau, geboren als Johanna Rosine Bätz (Beetz, Pätz) 1779 in Weißenfels, verfügte über keine sonderliche Geistesbildung, war aber mit gesundem klugen Lebensverstande und heiterer stets wohlwollender Gemütsart begabt, eine ähnliche Erscheinung wie etwa Frau Rat Goethe, und gleich dem großen Dichter hat auch unser Meister zeitlebens der Mutter mit innigster Liebe und Verehrung gedacht und ihr das schönste künstlerische Denkmal im zweiten Akt des „Siegfried" mit den poesievollen Waldszenen gesetzt. Die ersten Erfolge ihres berühmten Sohnes durfte Frau Wagner-Geyer, die 1848 starb, noch erleben.

Nach dem Tode des Stiefvaters kam der kleine Richard auf kurze Zeit zu einem Verwandten nach Eisleben, kehrte indessen bald wieder in das Dresdner Heim zurück. Hier begannen nun geregelte Schulstudien; im Dezember 1822 bezog der Knabe die

Dresdner Kreuzschule und widmete sich namentlich seinen Lieblingsfächern Geschichte und Griechisch mit großem Eifer. Die Musik trat fast ganz in den Hintergrund. Von einem Hauslehrer erhielt Richard zwar Klavierstunden, allein die technischen Übungen waren ihm höchst widerlich, so daß von einem geregelten Fortschritt keine Rede sein konnte. Um so stärker fühlte sich dagegen das Theaterkind von der Opernbühne angezogen. Am 29. Januar 1817 hatte Karl Maria von Weber sein Amt als Kapellmeister der deutschen Oper in Dresden angetreten. Dieser Meister und sein „Freischütz", dessen volkstümlichste Stücke er schon bei jenem Eislebener Aufenthalt durch eine dortige Militärkapelle kennengelernt hatte, waren für den jungen Wagner ein Gegenstand heilig scheuer Verehrung.

Weit früher als die musikalische machte sich die dichterische Seite der Begabung Wagners geltend. Ein Gedicht auf den Tod eines Mitschülers, das sogar gedruckt wurde, der Anfang eines Epos „Die Schlacht am Parnaß" (nach Pausanias) und eine Tragödie nach griechischem Muster („Der Tod des Odysseus"), für die der Renaissancenachahmer Johann August Apel mit seinem „Polyidos" und den „Ätoliern" das besondere Vorbild gewesen war, werden als erste Versuche des Knaben genannt, in denen sich viel angelesener Schwulst breit gemacht haben soll. Der kühnste Plan aber war die Abfassung eines großen Trauerspiels im Shakespearischen Stil. Das Stück hieß nach dem Titelhelden „Leubald"; Wagner meint in seinen Erinnerungen, es sei „ungefähr aus Hamlet und Lear" zusammengesetzt gewesen, doch bezieht sich dies mehr auf die Nachahmung szenischer Einzelheiten: der Vorwurf im ganzen war vielmehr dem Romeo- und Juliamotiv verwandt, da er den tragischen Konflikt zweier durch die Feindschaft der Geschlechter getrennter Liebender zum Gegenstand hatte. Außer Shakespeare hat dem Werk auch das damalige deutsche Ritterdrama, dessen bedeutendste Erzeugnisse: Kleists „Kätchen von Heilbronn", „Familie Schroffenstein" u. a. der junge Wagner sicherlich bereits gelesen hatte, manche Züge geliehen. Aus dieser Quelle stammt namentlich ein gut Teil der Charakteristik des mit knabenhafter Übertreibung als ritterliche Kraftnatur dargestellten Titelhelden.

Volle zwei Jahre fesselte diese Arbeit die regsame Phantasie des Knaben, sie begleitete ihn auch nach Leipzig, wohin die Familie Wagner Ende 1827 zurückkehrte. „Auf der dortigen Nikolaischule",

erzählt Wagner, „setzte man mich nach Tertia, nachdem ich auf der Dresdner Kreuzschule schon in Sekunda gesessen; dieser Umstand erbitterte mich so sehr, daß ich von da an alle Liebe zu den philologischen Studien fahren ließ. Ich war faul und liederlich, bloß mein großes Trauerspiel lag mir noch am Herzen." Zeigte sich somit der dichterische Versuch Wagners nach dieser Seite hin von wenig günstiger Wirkung auf seine äußeren Lebensverhältnisse, so sollte er ihm doch alsbald einen um so reicheren Schatz des Innenlebens erschließen: durch sein Drama wurde der junge Dichter zur Tonkunst hingeleitet. In den Leipziger Gewandhauskonzerten lernte Wagner damals Beethovens Werke kennen; ihr Eindruck auf ihn war, wie er selbst gesteht, „allgewaltig". Die Egmontmusik des Meisters regte nun Wagner auch zu selbständiger musikalischer Betätigung an, denn für den nunmehrigen Beethovenenthusiasten stand es fest, daß sein eben der Vollendung entgegenschreitendes großes Drama „Leubald" nur mit einer ähnlichen Musik versehen, „vom Stapel laufen" dürfe. „Ich traute mir ohne alles Bedenken zu", erzählte der Meister, „diese so nötige Musik selbst schreiben zu können, hielt es aber doch für gut, mich zuvor über einige Hauptregeln des Generalbasses aufzuklären. Um dies im Fluge zu tun, lieh ich mir auf acht Tage Logiers Methode des Generalbasses und studierte mit Eifer darin. Das Studium trug aber nicht so schnelle Früchte, als ich glaubte; die Schwierigkeiten desselben reizten und fesselten mich; ich beschloß Musiker zu werden." So hatte also Wagner den Weg zur Musik gefunden. Höchst bezeichnend ist es, daß dieser Weg ein Umweg über das Drama war, daß das Verlangen nach Vertiefung der dramatischen Wirkung seines jugendlichen Dichtungsversuches Veranlassung wurde, die Schwesterkunst zu Hilfe zu rufen.

An geistigen Anregungen fehlte es unserem jungen Künstler in Leipzig auch außerhalb des Konzertsaales nicht. In literarischer Hinsicht bot ihm namentlich der Verkehr mit seinem Onkel Adolf Wagner, einem begabten vielseitigen Philologen und Schriftsteller, fruchtbare Anregungen. Große Anziehungskraft übte auf ihn ferner nach wie vor das Theater aus, für das ihn übrigens schon Familienrücksichten einnehmen mußten, da ja seine ältere Schwester Rosalie als angesehene Schauspielerin in Leipzig angestellt war. Er lernte hier zunächst die gangbaren Modeopern, darunter Spohrs „Faust", Spontinis „Vestalin" und vor allem

Aubers „Stumme von Portici“ kennen, die tiefe Wirkung auf ihn ausübte, und deren Einfluß in mehreren seiner geplanten oder vollendeten Werke bis zum „Rienzi“ nachzuweisen ist. Auf der Schauspielbühne ward ihm das gewaltige Erlebnis von Goethes „Faust“ zuteil; auch Deinhardsteins „Hans Sachs“ sah der spätere Schöpfer der „Meistersinger“ damals zuerst. Die musikalischen Studien trieb er im stillen, zunächst ohne den Seinen etwas davon zu verraten, weiter. Außer verschiedenen, vorerst freilich noch kraß dilettantischen Kompositionsversuchen (einer Sonate in D-Moll, einem Quartett in D-Dur, einer orchestrierten Sopranarie und einem Schäferspiel nach Goethes „Laune des Verliebten“) entstand auch eine zweihändige Klavierübertragung von Beethovens neunter Sinfonie, der der junge Kunstschwärmer damals bereits mit heißer Begeisterung zugetan war. Nachdem aber Wagners Familie zuletzt doch von den neuen Plänen Richards Kunde erhalten und nach längerem Widerstand endlich die Einwilligung zur Ergreifung der Musikerlaufbahn erteilt hatte, trat an Stelle der Autodidaktik geordneter Kompositionsunterricht durch Lehrer. Allein es ging Wagner hier wie früher beim Klavierspielen; die trockenen technischen Übungen und Regeln widerten ihn an. Die Phantasien der Romantiker, insbesondere E. Th. A. Hoffmanns, spukten ihm im Kopfe und erregten seine musikalischen Ideen zum tollsten Mystizismus. Statt zu lernen wollte der junge Feuerkopf gleich große Orchesterpartituren schreiben. Unter anderem entwarf er zum Beispiel eine Ouvertüre zur „Braut von Messina“. Eine weitere große Ouvertüre in B-Dur kam merkwürdigerweise sogar zur Aufführung, und zwar im Leipziger Theater unter Leitung des später zu den erbittertsten Gegnern der Wagnerschen Kunst zählenden Kapellmeisters Heinrich Dorn. Wagner nennt diese Ouvertüre selbst „den Kulminationspunkt seiner Unsinnigkeiten“. „Beethovens neunte Sinfonie“, erzählt er, „sollte eine Pleyelsche Sonate gegen diese wunderbar kombinierte Ouvertüre sein. Bei der Aufführung schadete mir besonders ein durch die ganze Ouvertüre regelmäßig alle vier Takte wiederkehrender Paukenschlag im Fortissimo: das Publikum ging aus anfänglicher Verwunderung über die Hartnäckigkeit des Paukenschlägers in unverhohlenen Unwillen, dann aber in eine mich tief betrübende Heiterkeit über.“

Von ernstem musikalischen Arbeiten zog den jungen Wagner damals aber vor allem die Beteiligung am studentischen Leben und

Treiben ab, dem er sich mit zunehmendem Alter rückhaltlos hingab. Im Juni 1830 war er vom Nikolaigymnasium an die Thomasschule und ein halbes Jahr später an die Universität Leipzig übergetreten. Am 23. Februar 1831 wurde er auf der Leipziger Hochschule als Student der Musik inskribiert. Philosophie und Ästhetik waren die Fächer, die der junge Akademiker vorwiegend zu hören gedachte. Zunächst freilich war es ausschließlich die gesellschaftliche Seite des Studententums, die ihn in Anspruch nahm. Bereits als Gymnasiast war Wagner „Keilfuchs" der Studentenverbindung „Saxonia" gewesen, der er auch jetzt noch eine Zeitlang angehörte. Außer den gewöhnlichen studentischen Unterhaltungen wurde in diesen Kreisen vor allem eifrig Politik getrieben. Namentlich die Julirevolution erhitzte die jugendlichen Köpfe zu abenteuerlichen Plänen und Ideen. Der Aufstand des französischen Volkes im Juli 1830 gegen die Unterdrückungsversuche der neu eingesetzten Bourbonenherrschaft fand dank der Metternichschen Reaktions- und Polizeipolitik auch in Deutschland lebhaften Widerhall. Eine Folge jener Bewegung, die ganz Europa durchzitterte, waren die Unruhen, die damals in mehreren kleinen Staaten Deutschlands ausbrachen. Im September 1830 kam es in Leipzig ebenfalls zu Straßenkundgebungen, an denen sich auch die Studentenschaft und in ihren Reihen Wagner beteiligte. Auch der Künstler in Wagner fühlte sich damals vom revolutionären Feuer ergriffen. Eine Vereinigung von Kunst und Revolution hatte ihn schon Aubers „Stumme von Portici" erleben lassen; nun faßte er den Plan, eine „politische Ouvertüre" zu schreiben, und bis zum „Rienzi" spielt die Revolutionsidee eine hervorragende Rolle in seinen Opernentwürfen.

Die politische Seite war zweifellos dasjenige gewesen, was Wagner am Studentenleben am meisten angezogen hatte. Als darum das erste Feuer der revolutionären Begeisterung verraucht war, fühlte sich der junge Künstler von all den schalen ausschweifenden Vergnügungen bald angewidert. Nachdem er noch kurze Zeit dem Spielteufel verfallen und fast an den Rand moralischen Zusammenbruchs gelangt war, wich er mit Ekel zurück. Seine Kunst, die er vorübergehend ganz vergessen hatte, fand aufs neue Eingang in sein Herz. Er hatte inzwischen auch in dem Thomaskantor Theodor Weinlig (geboren 25. Juli 1780, gestorben 4. März 1842) einen ausgezeichneten Lehrer gefunden, der ihn nicht nur künstlerisch durch und durch verstand,

sondern auch menschlich lieb und wert war. Bei ihm nahm er nun die Arbeit mit regstem Ernste wieder auf.

Als praktisches Ergebnis dieser Studien entstanden zunächst eine Reihe Instrumentalkompositionen, die gegenüber den früheren unreifen Versuchen sich als Frucht schulgemäßer, technischer Abklärung geben. Von vier Klavierwerken, einer Sonate in B-Dur, einer Polonaise in D-Dur, einer Sonate in A-Dur und einer Fantasie in Fis-Moll, verraten die ersten beiden, die damals auch im Druck bei Breitkopf und Härtel erschienen, die Einflüsse der liebevollen Beschäftigung Wagners mit Mozart im Weinligschen Unterricht, während die A-Dur-Sonate Beethovenschen Charakter trägt. Weit interessanter ist die Fis-Moll-Fantasie, ein von kühnem romantischen Geist erfülltes Tonstück, das mit seinen sprechenden Instrumentalrezitativen ausgeprägt dramatischen Charakter trägt. Mehrere Themen dieser Fantasie hat Wagner denn auch später in der Musik seiner ersten Oper „Die Feen" wieder verwendet, und an einer Stelle findet sich sogar schon das Pilgermotiv Tannhäusers vorgedeutet. An orchestralen Werken entstanden zwei Konzertouvertüren in D-Moll und in C-Dur, denen die hohe Ehre einer Aufführung in den Gewandhauskonzerten zuteil wurde. Sie wurden dort sehr freundlich aufgenommen, ebenso wie eine 1832 komponierte Sinfonie in C-Dur, die am 10. Januar 1833 ebenfalls im Gewandhaus zu Gehör kam. In Form und Thematik Beethoven, in der Harmonik und Instrumentation den Romantikern, namentlich Weber stark verpflichtet, entbehrt das Werk der eigentlichen Selbständigkeit, fesselt aber doch durch künstlerischen Ernst und technische Sicherheit. Mit einer anderen Schöpfung, einer Ouvertüre zum Raupachschen „König Enzio", sehen wir Wagner wieder mit dem Theater in Beziehung treten; zusammen mit einer ebenfalls von Wagner komponierten Schlußmusik zum fünften Akt kam das Werk, bei einer Aufführung des „Enzio" am 16. März 1832, in welcher Wagners Schwester Rosalie die weibliche Hauptrolle spielte, im Leipziger Theater zur ersten Wiedergabe. Es war das erstemal, daß Wagners Name auf einem Theaterzettel stand. Die Ouvertüre erscheint als gute Schularbeit mit einigen romantischen Zügen, in der thematischen Erfindung aber ziemlich dürftig. Im Hinblick auf Wagners spätere dramatische Versuche mit Hohenstaufendramen („Sarazenin", „Friedrich Rotbart") ist es aber von Interesse, den jungen

Künstler hier schon zu dem Stoffgebiet in Beziehung treten zu sehen. Theateranregungen verdanken auch „Sieben Kompositionen zu Goethes Faust“ ihre Entstehung, die trotz ihres skizzenhaften Charakters das vielleicht frischeste, eigenartigste Erzeugnis aus Wagners Lehrzeit sind. Besonders das Lied „Mein Ruh' ist hin“ erscheint bereits als kleines Meisterstück von Stimmungsmalerei und Deklamation.

Nach Vollendung seiner C-Dur-Sinfonie, im Sommer 1832, war Wagner auf kurze Zeit nach Wien gereist, nur, um diese gepriesene Musikstadt einmal kennen zu lernen. Er erlebte aber eine große Enttäuschung: Herolds eben zur Modeoper emporgestiegener „Zampa“ und Straußsche Potpourris daraus waren das einzige, was damals in der Stadt Haydns, Mozarts und Beethovens zu hören war. Auf der Rückreise lernte Wagner in Prag Dionys Weber, den damaligen Direktor des Konservatoriums, kennen. Durch ihn erhielt er manchen anregenden Hinweis auf die Prager Mozarttradition, auch kam seine C-Dur-Sinfonie im Konservatorium zur Aufführung. Damals begann Wagner unter dem Eindruck eines kleinen Liebesabenteuers mit den Töchtern des Grafen Pachta in Praovnin den Entwurf seiner ersten Oper: „Die Hochzeit“, deren Stoff sich mit Immermanns „Cardenio und Celinde“, teilweise auch mit Herolds „Zampa“ berührt, außerdem aber voll düsterer Hoffmannscher Phantastik ist. „Ein wahnsinnig Liebender ersteigt das Fenster zum Schlafgemach der Braut seines Freundes, worin diese der Ankunft des Bräutigams harrt; die Braut ringt mit dem Rasenden und stürzt ihn in den Hof hinab, wo er zerschmettert seinen Geist aufgibt. Bei der Totenfeier sinkt die Braut mit einem Schrei entseelt über die Leiche hin.“ So beschreibt Wagner selbst den Inhalt dieser seiner ersten Operndichtung, die er später liegen ließ, da er die Stimmung dafür verlor. Von der Komposition wurden einige Nummern entworfen, darunter ein als besonders gelungen gerühmtes Septett. Der musikalische Stil dieser erhaltenen Bruchstücke zeigt den jungen Künstler im Fahrwasser der Romantiker; bemerkenswert ist, daß sich hier bereits Anzeichen von leitmotivischer Verbindung der verschiedenen Musikstücke finden.

Ein weiterer Opernplan Wagners, der charakteristischerweise wieder mit der politischen Lage zusammenhängt, kam ebenfalls

nicht zur Ausführung. Er betraf die damals Mode gewordene Schwärmerei für die durch Nachwirkungen der Julirevolution aus ihrer Heimat vertriebenen Polenflüchtlinge, die einen literarischen Niederschlag in den „Polendichtungen“ eines Platen, Chamisso, Anastasius Grün, Julius Mosen usw. fand. Mit Heinrich Laube, der eben damals in Leipzig sich niedergelassen hatte, besprach Wagner nun den Plan einer Oper, die den Polenhelden Kosciusko zum Mittelpunkt haben sollte; doch gedieh die Sache nicht zu praktischen Ergebnissen. Aus jener Zeit der Polenschwärmerei stammen übrigens auch die Anfänge einer Konzertouvertüre „Polonia“, die indessen erst vier Jahre später beendet ward. —

Nach Beendigung der Lehrzeit bei Weinlig galt es für den jungen Musiker, sich einen Wirkungskreis zu suchen, in dem er die nötige Fühlung mit der Praxis gewinnen konnte. Ein solcher bot sich ihm am Stadttheater in Würzburg, wo sein Bruder Albert als Sänger und Regisseur tätig war. Durch dessen Vermittlung wurde Wagner im Februar 1833 als Chordirigent mit einem Monatsgehalt von zehn Gulden angestellt. Mit Eifer beteiligte sich der junge Künstler nun an den täglichen musikalischen Arbeiten des Theaterbetriebes. Von den damals in Würzburg einstudierten Opern, an deren Vorbereitung Wagner jedenfalls mitwirkte, sind als die bedeutendsten Bellinis „La straniera“, Cherubinis „Wasserträger“, Meyerbeers „Robert der Teufel“, sowie Marschners „Vampyr“ und „Hans Heiling“ zu nennen, Werke, die den Geist des jungen Tonsetzers nach verschiedensten Richtungen hin anregen konnten. Zum „Vampyr“ komponierte Wagner auf den Wunsch seines Bruders Albert, der den Aubry sang, eine Einlage — eine Erweiterung der großen Arie Nr. 15 — die als effektvolle Arbeit den Beifall des Sängers wie des Publikums fand. Unter Marschners Einfluß steht im ganzen auch die Musik der ersten vollendeten Oper des jungen Künstlers, der „Feen“, die als bedeutendstes künstlerisches Ergebnis jener Würzburger Zeit erscheint. Um dieses Werk mit Muße vollenden zu können, blieb Wagner auch nach Schluß der Theaterzeit noch den ganzen Sommer und Herbst in der stillen fränkischen Hauptstadt. Im Dezember des Jahres 1833 ward hier die Partitur der dreiaktigen Oper abgeschlossen, in den ersten Januartagen 1834 die Ouvertüre nachkomponiert worden, und nun eilte der junge Autor in die Heimatstadt

Leipzig zurück, um dort baldmöglichst seine neue Schöpfung auf die Bühne zu bringen. —

Den Stoff zu seinen „Feen" entnahm Wagner einem Märchen von Gozzi „La donna serpente" („Die Frau als Schlange"), einer Quelle, auf die er jedenfalls durch seinen Lieblingsschriftsteller E. Th. A. Hoffmann hingewiesen worden war. Hatte doch Hoffmann in dem bekannten Dialog „Der Dichter und der Komponist" in den „Serapionsbrüdern" die Märchen des venezianischen Dichters als eine unerschöpfliche Fundgrube für Opernstoffe gepriesen. Den Inhalt seiner Feendichtung schildert Wagner selbst folgendermaßen: „Eine Fee, die für den Besitz eines geliebten Mannes der Unsterblichkeit entsagt, kann die Sterblichkeit nur durch die Erfüllung harter Bedingungen gewinnen, deren Nichtlösung von seiten ihres irdischen Geliebten sie mit dem härtesten Lose bedroht; der Geliebte unterliegt der Prüfung, die darin bestand, daß er die Fee, möge sie sich ihm (in gezwungener Verstellung) auch noch so bös und grausam zeigen, nicht ungläubig verstieße. Im Gozzischen Märchen wird die Fee nun in eine Schlange verwandelt; der reuige Geliebte entzaubert sie dadurch, daß er die Schlange küßt: so gewinnt er sie zum Weibe. Ich änderte diesen Schluß dahin, daß die in Stein verwandelte Fee durch des Geliebten sehnsüchtigen Gesang entzaubert, und dieser Geliebte dafür vom Feenkönig — nicht mit der Gewonnenen in sein Land entlassen —, sondern mit ihr in die unsterbliche Wonne der Feenwelt selbst aufgenommen wird." — Bei der dramatischen Bearbeitung seines Vorbildes hatte Wagner zunächst die Nebenepisoden der Gozzischen Darstellung auszumerzen, folgte im allgemeinen aber dem Gedankengang des Märchendichters ziemlich genau. Als dramaturgisches Muster diente ihm neben der Form der deutschen romantischen Spieloper auch das Raimundsche Zauberstück, das er auf seiner Wiener Reise kennengelernt hatte, einzelne Züge konnten ferner stoffverwandte deutsche Dichtungen wie die Melusinensage oder Raupachs „Genovefa" leihen; ob Wagner auch das 1806 entstandene und damals sehr erfolgreiche Singspiel „Die Sylphen" von dem Berliner Kapellmeister Friedrich Heinrich Himmel, welches den gleichen Vorwurf behandelte, bekannt war, erscheint zweifelhaft. Nicht zu übersehen ist die Verwandtschaft der ganzen Fabel mit dem Lohengrinmythus in der Darstellung des Liebesbundes zwischen einem sterblichen und einem überirdischen Wesen und den aus

dieser Verschiedenartigkeit der Natur entstehenden Verwicklungen. Auch das in fast allen späteren Werken Wagners zum poetisch-dramatischen Leitstern erkorene „Erlösungsmotiv" — König Arindal erlöst die in Stein verwandelte Fee Ada durch seine treue, alle Schrecknisse kühn überwindende Liebe — tritt uns in dieser Jugendoper bereits entgegen. Daß Wagner von den komischen Episoden, die bei Gozzi die Haupthandlung umranken, die Szenen des Dienerpaars Drolla und Gernot beibehalten hat, geschah im Hinblick auf den gebräuchlichen Typus der damaligen deutschen romantischen Oper, die ja die Verquickung der Haupthandlung mit humoristischen Nebenszenen liebte, ein Erbe, das ihr von ihrem bescheidenen Ahn, dem komisch-romantischen Singspiel des 18. Jahrhunderts verblieben war.

Für die hohen dramatischen Ziele, die sich Wagner mit der Musik der „Feen" gesteckt hatte, ist es charakteristisch, daß er seinem Werk die Form der großen „durchkomponierten" Oper gab, das heißt den im allgemeinen in der zeitgenössischen deutschen romantischen Oper üblichen, gesprochenen Dialog durch Rezitative ersetzte. Hier sehen wir Wagner also gleich zu Anfang seiner Schöpfertätigkeit die ungeahnte Zukunftswerte bergenden Fäden der Entwicklung aufnehmen, die von früheren berühmten Versuchen mit der großen durchkomponierten deutschen Oper, wie Holzbauers „Günther von Schwarzburg" (1777) über künstlerisch minder bedeutende aber formgeschichtlich wichtige Werke der Münchner Danzi, Schubaur, Poißel und der Wiener Gluckschule zu Werken wie Webers „Euryanthe" und Spohrs „Jessonda" führen. Haftet den Rezitativen in Wagners „Feen" auch noch viel Steifes an, so macht sich in der Durchführung des Ganzen doch ein deutliches Streben nach großzügiger dramatischer Gestaltung geltend. Der musikalischen Erfindung als solcher, die neben Marschner namentlich auch Weber und Beethoven verpflichtet ist, fehlt es vielfach freilich nicht nur an Selbständigkeit, sondern auch an Frische und Bedeutung. Künstlerisch am höchsten stehen die wirkungsvoll und formsicher aufgebauten Ensembles, namentlich das Finale des zweiten Aktes. Von besonderem Interesse ist es aber, in den „Feen" auch bereits einigen Fällen des Leitmotivs zu begegnen. Im ersten Akt singt Gernot eine Romanze von der bösen Hexe Dilnovaz, die durch ihre Zauberkünste einen König bestrickt habe, sie zu seiner Gemahlin zu machen. Derartige Romanzen und Balladen, die etwas aus der Vorgeschichte

der Handlung erzählen oder die allgemeine dichterische Umwelt charakterisieren, waren nach dem Vorbild des französischen Singspiels in der deutschen romantischen Oper seit den ersten Anfängen ihrer Entwicklung sehr beliebt. Das Hauptthema dieser Romanze des Gernot in den „Feen" kehrt nun an verschiedenen Stellen der Oper bedeutungsvoll wieder, namentlich im zweiten Finale, gewissermaßen als Tonsymbol an Arindals Mißtrauen gegen Ada. Diese Art der leitmotivischen Verwendung kann als bescheidene Vorstufe zu dem von Wagner später im „Holländer" mit der Ballade der Senta Verwirklichten gelten. Die direkte Anregung dazu hat Wagner wahrscheinlich von Cherubinis „Wasserträger", der während seiner Würzburger Theaterzeit dort mehrmals gegeben wurde, empfangen. Im „Wasserträger" wird ja auch das Hauptthema der die Oper einleitenden Romanze des Anton „Einst fiel ein kleiner Savoyard" an den Höhe- und Wendepunkten der Handlung leitmotivisch verwertet. Darauf wird später noch zurückzukommen sein. —

So brachten die „Feen" also sowohl dichterisch wie musikalisch manche vielversprechende Ausblicke in die Zukunft. Wagners Versuche, sein Werk in Leipzig auf die Bühne zu bringen, schlugen fehl; erst nach seinem Tod, am 29. Juli 1888, kamen die „Feen" in München zur Uraufführung, ohne sich auf die Dauer halten zu können. In Wagners Welt- und Kunstanschauung vollzog sich im übrigen damals ein Umschwung, der ihn selbst seiner ersten Opernschöpfung entfremdete. Durch den persönlichen Verkehr mit Heinrich Laube, den Wagner damals wieder aufnahm, wurde er der Ideenwelt des „jungen Deutschland" gewonnen. Dieses von Ludolf Wienbarg geprägte Schlagwort bezeichnet bekanntlich eine Literatengruppe — außer Laube und Wienbarg sind Heine, Gutzkow, Theodor Mundt, zeitweise auch Gustav Kühne und Börne ihre wichtigsten Glieder gewesen —, die freieste Entfaltung der Persönlichkeit in politischer wie namentlich auch in menschlicher, sittlicher Beziehung auf ihre Fahne geschrieben hatte. Ein ungeschminktes Hervortreten der Sinnlichkeit in Dichtung und Leben, wie es früher schon namentlich Wilhelm Heinse in seinen Schriften gebracht hatte, sowie ein weltbürgerlicher antinationaler Ton sind die Hauptzüge dieser ganzen Geistesrichtung, die als unmittelbares Erzeugnis der gärenden Julirevolutionszeit erscheint. Durch Laubes „Zeitung für die elegante Welt" wurde Leipzig damals zu einem Hauptstützpunkt der Richtung, und in

des Freundes Zeitschrift legte Wagner auch das erste öffentliche Geständnis seiner inneren Wandlung nieder, als er in einem am 10. Juni 1834 erschienenen Aufsatz „Die deutsche Oper" schrieb: „Eine deutsche Oper ... haben wir nicht, und der Grund ist derselbe, aus dem wir ebenfalls kein Nationaldrama besitzen. Wir sind zu geistig und viel zu gelehrt, um warme menschliche Gestalten zu schaffen ..." Die Stimmung, die ihn damals erfaßt hatte, schildert Wagner des nähern in seiner autobiographischen Skizze. „Damals war ich 24 Jahre alt", heißt es da, „zu Lebensgenuß und freudiger Weltanschauung aufgelegt; Schönheit des Stoffes, Witz und Geist waren mir herrliche Dinge: was meine Musik betraf, fand ich beides bei den Italienern und Franzosen. Ich gab mein Vorbild, Beethoven, auf; seine letzte Sinfonie erschien mir als der Schlußstein einer großen Kunstepoche, über welchen hinaus keiner zu dringen vermöge, und innerhalb dessen keiner zu Selbständigkeit gelangen könne."

Kurz vorher hatte Wagner die berühmte Schröder-Devrient in Bellinis „Romeo und Julia" gehört und tiefen Eindruck davon empfangen. Dagegen hatten ihn schlechte Beethovenaufführungen im Gewandhaus und eine matte Vorstellung der „Euryanthe" abgestoßen. So ergab sich allmählich ein vollständiger Umschwung aller Anschauungen des jungen Künstlers. Den praktischen Niederschlag fand dieser Stimmungswechsel in der nunmehr entstandenen zweiten Jugendoper, dem „Liebesverbot". Auf einer Badereise nach Teplitz im Sommer 1834 entwarf Wagner den Text, in den Jahren 1835 und 1836 ward die Komposition vollendet. Die Dichtung stellte sich als eine Bearbeitung von Shakespeares „Maß für Maß" dar, wobei Wagner indessen seine Vorlage wieder in einer Reihe wesentlicher Züge vereinfachte, vor allem aber das ethische Moment, das bei Shakespeare im Vordergrund steht, ganz zugunsten freier Entfaltung der Sinnlichkeit zurücktreten ließ. Im Mittelpunkt des Ganzen steht nicht wie bei Shakespeare der Herzog, sondern der puritanische Statthalter selbst, die Lösung wird nicht durch ein gerecht „Maß für Maß" vergeltendes Gericht des Fürsten, sondern durch eine Revolution des Volkes herbeigeführt. Den Schauplatz der Handlung hat Wagner von Wien nach der Hauptstadt Siziliens verlegt, „um", wie er selbst erklärt, „die südliche Menschenhitze als helfendes Element verwenden zu können." Der Statthalter, der als finsterer kalter Deutscher für die lebensfrohen Sitten des heiß-

blütigen Sizilianervolks kein Verständnis hat, verbietet nicht nur die Lustbarkeiten des Karnevals, sondern erläßt auch ein drakonisches Gesetz, das jedes Liebesvergehen mit dem Tode bedroht. Das erste Opfer des grausamen Liebesverbotes soll der junge Edelmann Claudio sein. Seine Schwester, die Novize Isabella, eilt zum Statthalter, um die Begnadigung des Bruders zu erflehen. Durch ihre Schönheit wird der strenge Sittenbewahrer selbst zu leidenschaftlicher Liebe entflammt und verspricht die Begnadigung Claudios — um den Preis von Isabellens Liebesgunst. Aufs tiefste empört durch diesen Antrag, greift Isabella zur List, um den Heuchler zu entlarven. Ein verwegener junger Mann, Lucio, der Isabella liebt, hat das Volk aufgereizt, trotz des Verbots den Karneval zu feiern und unter den Masken die Waffen bereit zu halten: „wer sich nicht freut an unsrer Lust, dem stoßt das Messer in die Brust." Isabella bestellt zu diesem Maskenfest auch den Statthalter, ihm scheinbar Gewähr seines schändlichen Verlangens verheißend. Dieser geht in die Falle, erscheint maskiert zum Stelldichein, wird aber entdeckt und verhöhnt, Claudio wird gewaltsam befreit, Isabella entsagt dem Kloster und reicht Lucio die Hand, und „in voller Maskenprozession schreitet alles dem heimkehrenden Fürsten entgegen, von dem man voraussetzt, daß er nicht so verrückt wie sein Statthalter sei". (G. Schr. IV 255.)

Es ist nicht schwer, in dieser Ausführung des Stoffes die Spuren der Geistesrichtung des „jungen Deutschland" zu erkennen. Vor allem die Tendenz des Ganzen, die das Moment der sinnlichen Liebesgewährung, das bei Shakespeare nur als Mittel zum Zweck der Durchführung einer ethischen Idee erscheint, zum dramatischen Selbstzweck erhebt, deutet auf jene Quelle hin. Auch die Verspottung des Deutschtums und seiner kalten Schwerfälligkeit in der Person des Statthalters Friedrich entspricht ganz den antinationalen Tendenzen des Heine Laubeschen Kreises. Vor allem weist aber ihre politische Natur die Oper der Gefolgschaft jener stürmischen Epigonen der Julirevolution zu. Nach den Lehren des „jungen Deutschland" war ja die Kunst nichts als ein besonders bevorzugtes politisches Agitationsmittel, und Politik war identisch mit Revolution alles Bestehenden. So läuft auch Wagners Werk mit dem die Lösung bringenden Volksaufstand am Ende in eine Verherrlichung der Revolutionsidee aus, wobei ihr als nächstes Vorbild Aubers „Stumme von Portici" diente, die ja gewissermaßen der künstlerische Vorbote jener stürmischen

Pariser Julitage gewesen war und, wie wir hörten, schon den Studenten Wagner zu höchster Begeisterung entflammt hatte. Die ganze Art der Durchführung verrät zwar wieder Wagners sicheren Blick für theatralische und dramatische Wirkung; der mangelnde künstlerische Ernst des Ganzen offenbart sich aber doch vor allem in den mannigfachen Trivialitäten der Sprache.

„Die Musik war nur der Reflex der modernen französischen und selbst italienischen Oper auf mein heftig sinnlich erregtes Empfindungsvermögen." „Französische und italienische Anklänge zu vermeiden gab ich mir nicht die geringste Mühe." So charakterisiert Wagner selbst die Partitur seiner zweiten Oper. Statt Beethoven, Weber und Marschner, die bei der ersten Oper Pate gestanden, sind hier Bellini, Auber und Genossen zum Vorbild gewählt, statt des germanischen ist ein betont romanischer Ton angeschlagen, statt aufrichtigsten künstlerischen Ernstes beabsichtigt frivole Leichtfertigkeit zum Leitstern erkoren. Jene „pfiffigen und protzigen" Instrumentationseffekte, die Wagner an den italienischen Modeopern bewunderte, hat er mit wirkungssicherer Hand seiner eigenen Partitur einzugliedern gewußt. Auch die weiche, empfindungsvolle Kantilene bei Isabellens Flehn vor Friedrich ist ebenso echt italienischer Herkunft wie das koloraturenreiche „Terzenduett" Nr. 3 „Göttlicher Friede, Himmlische Ruh" zwischen Isabelle und Marianne. Läßt sich bei ersterem in Situation und Ausdruck eine gewisse Parallele zu der damals schon berühmten „Gnadenarie" aus Meyerbeers „Robert" nicht verkennen, so mögen bei dem Duett die Zwiegesänge der Adalgisa und Norma in Bellinis Hauptwerk zum Muster gedient haben. Vor allem hat aber natürlich das textliche Vorbild, Aubers „Stumme von Portici" auch musikalisch manche Anregungen gegeben. Gleich die die Oper einleitende Tumultszene (mit den stürmischen Unisonoschlägen in halben Noten) steht unter dem Einfluß des Revolutionschors im dritten Finale der „Stummen", und das bekannte Aubersche Duett „Das teure Vaterland zu rächen" hat Wagner augenscheinlich bei der Gestaltung des marschartigen Zwiegesanges, „Des teuren Bruders Leben sei meinem Schutz vertraut" (Luzio und Isabella. Duett Nr. 4) vorgeschwebt. Ganz abgesehen von solchen Einzelheiten ist aber auch der Gesamtstil von Wagners Oper dem Werke des französischen Meisters tief verpflichtet. Ganz vereinzelt steht daneben noch die eine oder andere Beethovenerinnerung, wie der mit seinen weitgeschwunge-

nen Intervallen ganz dem Ton des „Fidelio“ abgelauschte Leidenschaftsausbruch der Isabella bei der ersten Kunde von Friedrichs Freveltat: „Ha, der Abscheul'che, der Verruchte!!! Gott gibt mir Kraft, ihn zu vernichten!“ Überhaupt fehlt es dem Werk bei aller gewollten Leichtigkeit nicht an ernsteren Ausdruckselementen. Hierher gehört z. B. ein stimmungsvolles, von den Nonnen in Isabellas Kloster gesungenes Salve regina (Einleitung zu dem Duett Nr. 3), das bereits notengetreu das „Rom-motiv“ aus dem dritten Akt des „Tannhäuser“ bringt. Ferner ist ein wuchtiges Unisonothema hervorzuheben, das als Tonsymbol von Friedrichs Gesetz und der Starrköpfigkeit des herrischen Statthalters die ganze Oper durchzieht: ein weiteres interessantes Beispiel des Leitmotivs in Wagners Frühwerken. Sonst bringen namentlich die humoristischen Partien manche originelle, frische Tongedanken, allerdings auch recht handgreifliche Trivialitäten. Zu den besten Eingebungen zählt das feurige, schwungvolle und sehr charakteristisch instrumentierte Karnevalslied. Eine interessante Stileigentümlichkeit der späteren Wagnerwerke findet sich endlich im „Liebesverbot“ ebenfalls schon angedeutet: Es ist das die Neigung Wagners zur Zusammenfassung der Hauptmomente von Akten oder Szenen in einem kurzen instrumentalen Nachspiel.

Die Partitur des „Liebesverbotes“, die Wagner seinem königlichen Freund Ludwig II. von Bayern schenkte und die im Münchener Nationalmuseum aufbewahrt wird, trägt folgende Widmung von Wagners Hand:

Ich irrte einst und möcht es nun verbüßen,
Wie mach ich mich der Jugendsünde frei?
Ihr Werk leg' ich demütig Dir zu Füßen,
Daß Deine Gnade ihm Erlöser sei.

Luzern. Zu Weihnachten 1866.

Richard Wagner.

U.L.B. GRONINGEN

Diese Selbstverurteilung ist, soweit künstlerische Tendenzen in Frage kommen, nicht unberechtigt. In der Beherrschung der musikalischen Ausdrucksmittel aber und ihrer Anwendung auf das Drama bedeutet das „Liebesverbot“ den „Feen“ gegenüber trotzdem einen entschiedenen Fortschritt.

Die Fertigstellung der Partitur des „Liebesverbotes" war aber nicht die einzige künstlerische Betätigung Wagners in jenen Jahren. Um sich eine soziale Existenz zu gründen, widmete er sich, durch die Lehrzeit in Würzburg gut vorbereitet, der praktischen Dirigententätigkeit und nahm im Juli 1834 die Kapellmeisterstelle einer unter Bethmanns Direktion stehenden Operntruppe an, deren Wirkungskreis im Sommer in Lauchstädt und Rudolstadt, im Winter aber am Stadttheater in Magdeburg war. Bis zum 30. März 1836 blieb unser junger Künstler in dieser Stellung. Mit großem Eifer und Geschick widmete er sich seiner Aufgabe und fand auch allerseits freudige Anerkennung. Daß er außer Werken von Weber, Spohr, Marschner, Beethoven, Cherubini auch die beliebtesten französischen und italienischen Modeopern wie Bellinis „Montecchi e Capuletti" und „Norma", Rossinis „Othello", Aubers „Maurer und Schlosser" pflegte, ist von Interesse im Hinblick auf die gleichzeitige Arbeit am „Liebesverbot". Zu Wagners bedeutsamsten künstlerischen Erlebnissen während dieser Magdeburger Zeit gehörte ein Gastspiel der Schröder-Devrient als Agathe, Desdemona (in Rossinis „Othello"), Romeo (Bellini) und Fidelio. Die tiefen Eindrücke, die Wagner von der Kunst dieser genialen Frau erneut empfing, haben ihn bei der Ausgestaltung der Partie der Isabella im „Liebesverbot" sichtlich geleitet. Trotz des angestrengten Theaterdienstes fand übrigens Wagner in jenen Jahren noch neben der Vollendung seiner Oper Zeit zu einer Reihe anderer kleinerer kompositorischer Arbeiten. Eine noch in Lauchstädt begonnene zweite Sinfonie in E-Dur gedieh zwar nicht über den ersten und ein Bruchstück des zweiten Satzes hinaus; der Komponist war, wie er selbst an den Jugendfreund Apel schrieb, schon zu sehr von dem „Flitter der Bühne" gefangen, um zu solcher Arbeit noch Neigung finden zu können. Eine 1835 geschriebene Neujahrskantate folgt ganz der Richtung des „Liebesverbotes", und eine Ouvertüre zu dem Apelschen Schauspiel „Kolumbus", das damals in Magdeburg mehrmals gegeben wurde, ist ebenfalls rein theatralisch. Gegenüber der streng schulgemäßen, wie wir uns erinnern, für das Leipziger Stadttheater komponierten Enzioouvertüre erscheint sie gedanklich wie in der Arbeit weit kühner und fortschrittlicher. In schattenhafter Vordeutung könnte man darin sogar bereits das Walhallthema und Schwertmotiv aus dem „Ring" nachweisen.

Konnte somit Wagner mit der künstlerischen Seite seiner

Magdeburger Epoche wohl zufrieden sein, so stand es mit der wirtschaftlichen um so mißlicher. Trotz der trefflichen Aufführungen war das Interesse des Publikums für das Theater so gering, daß sich Direktor Bethmann fortwährend in Zahlungsschwierigkeiten befand. Das sollte namentlich für Wagners neue Oper verhängnisvoll werden. Zu Anfang des Jahres 1836 hatte Wagner die Partitur abgeschlossen; um Ostern des gleichen Jahres sollte aber wegen totalen finanziellen Bankerotts die Bethmannsche Operntruppe aufgelöst werden. So mußte sich Wagner zu einer in jeder Hinsicht übereilten Einstudierung seines Werkes verstehen, und es war demnach kein Wunder, wenn die am 29. März wirklich zustande gebrachte Aufführung äußerst mangelhaft ausfiel. Eine zweite Aufführung aber wurde durch einen Streit der Theatermitglieder vereitelt. Bis heute ist denn auch jene merkwürdige Uraufführung ohne Nachfolge geblieben.

Das für Wagners Lebensgeschichte wichtigste Ereignis der Magdeburger Jahre ist seine Bekanntschaft mit Minna Planer, seiner ersten Gattin. Minna Planer, geboren am 5. September 1809 als Tochter eines Dresdner Mechanikers, war gleichzeitig mit Wagner als Schauspielerin dem Magdeburger Theater verpflichtet. Der dienstliche Verkehr mit dem durch ungewöhnliche Schönheit ausgezeichneten Mädchen führte allmählich zu einem an Leidenschaft und Eifersucht reichen Herzensverhältnis. Als nach dem Ende des Magdeburger Theaters Minna Planer in Königsberg ein neues Engagement annahm, reiste ihr Wagner, nachdem er sich in Berlin vergeblich bemüht hatte, sein „Liebesverbot" auf die Bühne zu bringen, dorthin nach, und obwohl seine Hoffnung, die Musikdirektorstelle am Theater zu bekommen, zunächst sich nicht erfüllte, schloß er dennoch am 24. November 1836 dort den Ehebund mit der Geliebten seines Herzens. Schwer hatte Wagner jahrzehntelang diesen übereilten Schritt zu büßen. Das wirtschaftliche Elend ließ gleich die ersten Monate der jungen Ehe äußerst trüb erscheinen. Im April 1837 erhielt zwar Wagner endlich die ersehnte Anstellung am Theater, allein kurz darauf verließ Frau Minna ihren Gatten in heimlicher Flucht, so daß Wagner die gerichtliche Scheidung seiner kaum geschlossenen Ehe betrieb. Zu diesem Äußersten ist es indessen nicht gekommen, und als Wagner nach einem trüben Sommeraufenthalt in Dresden im Herbst 1837 eine Verpflichtung an das unter Holteis Direktion neu eröffnete Theater in Riga erhielt, folgte ihm Minna, nach-

dem sie die Verzeihung des Gatten erlangt hatte, dorthin nach, und hielt von da an in allen Leiden und Nöten treu an seiner Seite aus, bis im Jahre 1861, als die inneren Gegensätze zwischen beiden sich immer mehr zugespitzt hatten, die dauernde Trennung erfolgte. Daß Minna bei ihrer gutmütigen aber hausbackenen Natur niemals wahres Verständnis für die hohen Ideale ihres Gatten finden konnte, das war die schwere Tragik, die auf Wagners erster Ehe lastete.

Die künstlerischen Verhältnisse in Riga waren naturgemäß sehr eng und dürftig, allein die Mittel im einzelnen, nach Wagners eigener Erinnerung, teilweise vortrefflich, und so sehen wir den jungen Kapellmeister aufs neue sich mit Eifer der Arbeit für den täglichen Opernspielplan widmen. Die schöpferische Tätigkeit Wagners hatte während der traurigen Königsberger Zeit fast ganz ausgesetzt. Nur eine Ouvertüre „Rule Britannia“ wurde geschrieben und die bereits früher begonnene Ouvertüre „Polonia“ vollendet, Tonstücke, in deren pompösem glanzvollen Pathos, das äußerlich namentlich auch in der reichlichen Verwendung der Blechbläser zutage tritt, sich zum ersten Male bei Wagner der Einfluß Spontinis, der insbesondere für den „Rienzi“ alsbald wichtig werden sollte, geltend macht. Eine Ouvertüre „Napoleon“ gedieh nicht über den Plan hinaus. Außerdem gehört jener Zeit ein Opernentwurf nach Heinrich Königs Moderoman „Die hohe Braut“ an, den Wagner damals zur Ausarbeitung an Scribe nach Paris schickte. Da dies natürlich erfolglos war, führte Wagner fünf Jahre später den Entwurf selbst zu einem Opernbuche aus, das er zuerst seinem damaligen Dresdner Kollegen Reissiger, dann seinem Freund Johann Friedrich Kittl, damals Direktor des Prager Konservatoriums, anbot. Dieser komponierte es unter dem Titel „Die Franzosen vor Nizza“ (1848); ein Marsch daraus wurde in den Stürmen dieses Revolutionsjahres als „Freiheitsmarsch“ ungemein populär. In Riga entwarf nun Wagner einen neuen Operntext: „Die glückliche Bärenfamilie“, der nach einem Märchen aus Tausendundeine Nacht den gleichen Stoff wie Glucks „Betrogener Kadi“ behandelt, allerdings aus der Groteske des Türkenssingspiels ins modern Satyrische übersetzt. Die Arbeit an der Komposition gab Wagner auf, als er, wie er selbst sagt, mit Ekel inne ward, daß er wieder auf dem Wege sei, Musik à la Adam zu machen. In jener Zeit vollzog sich überhaupt ein

Umschwung in der Kunstauffassung Wagners; den Bahnen jener frivolen Geschmacksrichtung, die er mit seinem „Liebesverbot" betreten hatte, kehrte er den Rücken. Als Dirigent baute er den Spielplan nach Seite der edleren Kunst hin aus: Cherubinis „Wasserträger", Mehuls „Joseph", Aubers „Stumme von Portici", auch Bellinis „Norma" studierte er mit Begeisterung ein. Über das letztere Werk hatte er sich schon in Königsberg schriftstellerisch vernehmen lassen, nunmehr trat er aufs neue auch theoretisch als Herold der „einfach-edlen" Kunst des italienischen Meisters auf. Die Gesichtspunkte, von denen aus Wagner nunmehr zum Bewunderer Bellinis wurde, waren aber ganz andere als in den Zeiten des „Liebesverbots", da er in dem Schöpfer der „Norma" eben nur auch einen Vertreter der erfolgreichen, gefälligen und darum nachzuahmenden Mode gesehen hatte. Jetzt dagegen zog ihn zweifellos in erster Linie der gesteigerte dramatische Ernst, der Hauch antiker Größe an, der als ein freilich stark verblaßtes Erbe Glucks durch Meister wie F. Bertoni und Simon Mayr der italienischen opera seria übermittelt ward und auch „Norma" noch auszeichnet. Diese Gluckschе Tradition war Wagner aber namentlich in der Erscheinung Spontinis lebendig vor Augen getreten. Spontini, der in seinen Hauptwerken „Vestalin" (1807), „Cortez" (1809) und „Olympia" (1819) einerseits der dem Gluckschen Ideal entgegengesetzten, lediglich nach äußerem Effekt strebenden „Großen Oper" Frankreichs zusteuerte, erscheint andererseits, das italienische und französische Gluck-Erbe vereinigend, neben Meistern wie Pierre Montan Berton und Cherubini in der französischen Oper als einer der bedeutendsten Hüter jener klassischen Größe und jenes pathetischen Ernstes des dramatischen Ausdrucks, der die Seele der Kunst des Schöpfers beider Iphigenien war. In Berlin hatte Wagner im Sommer 1836 eine Aufführung des „Cortez" unter Spontinis eigener Leitung gehört; der dabei empfangene Eindruck war es zweifellos in erster Linie, der ihn zur Abwendung von der leichtfertigen Richtung des „Liebesverbots" brachte. Und unter diesem Eindruck schuf er nun das Werk, das die Reihe seiner Jugendarbeiten zu glänzend erfolgreichem Abschluß bringen und zur Meisterzeit überleiten sollte: den „Rienzi".

Hatte schon die großdimensionierte Kunst Spontinis Wagners Blick auf die Sphären einer Weltbühne gelenkt, so gab die kleinliche Beschränktheit der Königsberger und Rigaer Theaterverhält-

nisse den letzten Ausschlag zu Wagners Entschluß, unter keinen Umständen ein größeres Werk in solchem Rahmen zur Aufführung zu bringen. Die europäische Opernzentrale war in jener Zeit Paris. Schon früher hatte Wagner durch den politischen Glorienschein, der seit den Julitagen des Jahres 1830 die französische Hauptstadt, „das Mekka aller gläubigen Liberalen" im Sinne des „jungen Deutschland" umwob, sich für Paris begeistern lassen; in noch verstärktem Maße mußten nun die künstlerischen Verhältnisse seinen Blick dorthin lenken. Die Gattung der Pariser „Grand opera", die in den Werken eines Gossec, Cherubini, Lesueur und Spontini herangebildet worden war, hatte in den zwanziger und dreißiger Jahren mit den Schöpfungen Aubers („Stumme von Portici" 1828), Rossinis („Tell" 1829), Halévys („Jüdin" 1835) und vor allem Meyerbeers („Robert der Teufel" 1831, „Hugenotten" 1836) sich zur Weltherrschaft emporgeschwungen. Die gefeiertsten Komponisten des Auslands, wie Bellini („I Puritani" 1835), Donizetti („Marino Falieri" 1835), Mercadante („I Briganti" 1836), rangen um den dramatischen Lorbeer in jener europäischen Kunstmetropole. Eine große Oper für Paris zu schreiben mußte unserem jungen deutschen Kapellmeister darum als höchstes Ziel seines kühnen Strebens erscheinen. Schon beim „Liebesverbot" hatte er an Paris gedacht, desgleichen beim Entwurf der „Hohen Braut". Erneut mußte nun bei der Arbeit am „Rienzi" die Fata Morgana eines Pariser Erfolges lockend vor ihm auftauchen. „Die ‚große Oper', mit all ihrer szenischen und musikalischen Pracht, ihrer effektreichen, musikalisch-massenhaften Leidenschaftlichkeit, stand vor mir; und sie nicht bloß nachzuahmen, sondern, mit rücksichtsloser Verschwendung, nach allen ihren bisherigen Erscheinungen sie zu überbieten, das wollte mein künstlerischer Ehrgeiz." So kennzeichnet Wagner selbst die Absichten, mit denen er an die Arbeit an seinem neuen Werke herantrat. Den Stoff des „Rienzi" hatte er anläßlich des Aufenthalts in Dresden im Sommer 1837 kennengelernt. In Riga ward nun die vollständige Dichtung der nach Pariser Muster natürlich fünfaktigen Oper fertiggestellt und auch mit der Komposition begonnen. Bis zum Frühjahr 1839 hatte Wagner die musikalische Skizze der beiden ersten Akte vollendet. Damals legte Holtei die Direktion des Rigaer Theaters nieder, und auch Wagners Kontrakt ging zu Ende. So schien die Zeit zu dem großen Wagnis gekommen. Unser Künstler beschloß, selbst nach Paris zu gehen,

um dort seine neue Oper zu vollenden und auf die Bühne zu bringen. Der Weggang von Riga im Juni 1839 gestaltete sich wegen Wagners vieler Schulden zur abenteuerlichen Flucht. Glücklich über die russische Grenze gelangt, schiffte sich Wagner mit seiner Frau und seinem großen Hund „Robber" in Pillau nach London ein. Die über drei Wochen dauernde, teilweise sehr stürmische Fahrt auf dem Segelschiffe ließ vor des Künstlers Phantasie die Sage vom „Fliegenden Holländer", die er kurz vorher aus einer Erzählung Heines kennengelernt hatte, und deren Wahrheit ihm nun auf Befragen die Matrosen in abergläubischer Furcht bestätigten, aufs neue in lebensvoller Erscheinung auftauchen. Einmal mußte das Schiff vor dem Sturm in einen norwegischen Hafen „Sandwike" flüchten, dessen Name dann bekanntlich im „Holländer" verewigt wurde. In London endlich angelangt, gab es drei Wochen Rast, dann ging die Reise weiter über den Kanal hinüber nach Boulogne sur mer, wo Meyerbeer im Seebade weilte. Der weltberühmte Meister nahm den jungen deutschen Kunstgenossen freundlich auf und spendete freigebig Empfehlungen für Paris. Merkwürdigerweise haben sie Wagner so gut wie nichts genützt, doch darf man deshalb noch nicht ohne weiteres an ihrer Aufrichtigkeit zweifeln. Die Zukunft sollte ja dann freilich die beiden Männer zu unversöhnlichen künstlerischen Gegnern machen.

Während des mehrwöchentlichen Aufenthalts in Boulogne sur mer wurde die Instrumentation des zweiten Aktes „Rienzi" vollendet. Am 16. September 1839 traf Wagner dann endlich am ersehnten Ziele, in Paris, ein. Die großen Hoffnungen, mit denen er den Boden der französischen Hauptstadt betrat, sollten sich nur zu bald als trügerisch erweisen. Die drei Jahre des Pariser Aufenthalts gehören zu den traurigsten in Wagners wechselvollem Leben. Da es mit der Verwirklichung seines Hauptwunsches, den „Rienzi" in der Großen Oper herauszubringen, nicht so leicht gehen wollte, versuchte Wagner auf andere Weise festen Boden als Künstler zu gewinnen. Zunächst wollte er sein „Liebesverbot", das, wie er meinte, dem französischen Geschmack seiner ganzen Richtung nach besonders zusagen mußte, im Renaissancetheater zur Aufführung bringen; die Vorbereitungen waren bereits im Gange: da machte das Theater bankerott. Ebensowenig Erfolg hatte unser Künstler mit der Komposition von Romanzen, wie sie eben Mode waren. Neben Dichtungen aus dem Victor-Hugo-

Kreis komponierte Wagner damals auch Heines „Grenadiere". Wie später Schumann, so ließ auch er am Schluß des Liedes die Marseillaise anklingen, aber bezeichnenderweise nicht in der Singstimme, sondern in der sinfonischen Begleitung des Klaviers. Eine Wiedergabe der Kolumbusouvertüre mißglückte gänzlich, eine für den Bassisten Lablache komponierte temperamentvolle Einlage zu „Norma" kam nicht zur Aufführung.

Diese entmutigenden künstlerischen Mißerfolge entbehrten natürlich auch der sozialen Kehrseite nicht. Wagner sah sich, um nur sein Leben fristen zu können, zu niedrigster musikhändlerischer Lohnarbeit gezwungen und machte für den Musikverlag Schlesinger Klavierauszüge und Arrangements aus den gangbaren Modeopern von Halévy, Donizetti usw. Anregender war ihm die schriftstellerische Betätigung in der ebenfalls von Schlesinger herausgegebenen „Gazette musicale" sowie als Korrespondent einiger deutscher Zeitungen und Zeitschriften. Manchen Trost in jener schweren Zeit bot Wagner der Verkehr mit einem kleinen Kreis treuer Freunde: der Schwager, Buchhändler Avenarius, Gatte von Wagners Stiefschwester und Jugendgespielin Cäcilie, der Philolog Samuel Lehrs, die Maler Kietz und Friedrich Pecht waren die Hauptmitglieder desselben. Auch mit Laube und Heine kam Wagner freundschaftlich zusammen. Zu den Größen der Pariser Geistes- und Künstlerwelt konnte der unbekannte deutsche Musiker ein näheres Verhältnis nicht finden. Von den Musikern trat er nur Vieuxtemps etwas näher; mit Berlioz und selbst mit Liszt blieb es zunächst bei oberflächlicher Bekanntschaft.

Mit der Vollendung des „Rienzi" ging es unter den schwierigen Verhältnissen natürlich ziemlich langsam. Erst im November 1840 wurde die Partitur abgeschlossen; an eine Aufführung in Paris dachte Wagner nicht mehr. Am Hoftheater in Dresden, wo er einflußreiche Freunde hatte, hoffte er das Werk zum Leben erweckt zu sehen. Überhaupt war an Stelle der früheren Begeisterung ein nicht minder heftiger Widerwillen gegen das ganze Pariser Kunsttreiben mit seinem hohlen äußeren Glanz getreten. Inmitten des lärmenden Treibens der gallischen Weltstadt tauchten vor unseres Künstlers Seele die halbvergessenen Ideale der Jugend wieder auf: er fand den Weg zurück ins Land der deutschen Kunst. Die vorzüglichen Aufführungen Beethovenscher Sinfonien, auch der in Deutschland damals noch total

verkannten „Neunten“ durch Habeneck und das Pariser Konservatoriumsorchester begeisterten ihn aufs neue für den größten Genius der deutschen Musik. Mit inniger Rührung und besonderer Freude begrüßte er auch wieder Webers „Freischütz“, der am 7. Juni 1841, freilich in grober Verballhornung, in der Pariser Großen Oper erstmalig erschien. So wurde Wagner nun zunächst als Schriftsteller ein begeisterter Apostel der deutschen Kunst. Als Beiträge für die obengenannten Zeitungen und Zeitschriften entstanden in den Pariser Jahren unter anderem jene sieben, heute im ersten Band der Ges. Schr. unter dem Sammeltitel: „Ein deutscher Musiker in Paris“ enthaltenen Novellen und Aufsätze. Ferner ein Aufsatz „Über die Ouvertüre“, ein „Bericht über eine neue Pariser Oper“ und „Der Freischütz in Paris“. In die novellistischen Darstellungen „Eine Pilgerfahrt zu Beethoven“ und „Ein Ende in Paris“ hat Wagner autobiographische Züge verwebt und mit der Schilderung der Schicksale des in Paris um die Palme des Erfolges ringenden und darüber im Elend zugrunde gehenden deutschen Musikers ein ergreifendes Bild seiner eigenen Leidensjahre entworfen. In Form und Ausdrucksweise steht Wagner hierbei wie auch in dem Dialog „Ein glücklicher Abend“ ebenso offensichtlich unter E. Th. A. Hoffmanns Einfluß, wie die Satyren über Rossinis „Stabat mater“ und „Le Freischütz“ deutlich an Heines Feuilletonstil gemahnen. Die von hoher Begeisterung für die Werke der deutschen Meister und den Geist der deutschen Kunst getragenen Ausführungen aller dieser Schriften führen einen unerbittlichen Kampf gegen die seichte Oberflächlichkeit des modischen Musiktreibens und sind reich an interessanten ästhetischen Gedanken, wobei teilweise bereits Ideen auftauchen, die in Wagners späterem reformatorischem Wirken eine leitende Rolle spielen sollten, so etwa in den Äußerungen, die Wagner seinen Beethoven über die Umgestaltung der Oper zu einem „Musikdrama“ ohne „die Arien, Duetten, Terzetten und all das Zeug, womit sie heutzutage die Opern zusammenflicken“ tun läßt. Bemerkenswert ist es, daß Wagner es in den damaligen Schriften bereits grundsätzlich unterläßt, Meyerbeer in der herkömmlichen Weise zu huldigen; ein anerkennender Artikel über die „Hugenotten“ blieb unveröffentlicht.

Als schaffender Künstler huldigte Wagner den neu zurück-

gewonnenen Idealen zunächst mit der Komposition seiner „Faustouvertüre", die, 1840 geschrieben, abgesehen von zwei Aufführungen in Dresden (22. Juli 1844) und Weimar (11. Mai 1852 unter Liszt) erst fünfzehn Jahre später in leichter Umarbeitung der Öffentlichkeit übergeben wurde. Das Werk, das natürlich nicht etwa als „Ouvertüre" zum Goetheschen „Faust" zu verstehen ist, wurde später von Wagner als erster Satz einer Faustsinfonie, somit als Fragment bezeichnet. „Faust der Einsame" hat Wagner das poetische Grundmotiv des Ganzen genannt. Als Vorbild haben Wagner Beethovens poetisierende Ouvertüren gedient, ferner besonders der erste Satz von des Meisters Neunter Sinfonie, auf den nicht nur die Stimmungsverwandtschaft, sondern auch die von Wagner gewählte Grundtonart D-Moll hinweist. Als bemerkenswerter Ausblick in die Zukunft erscheint die Vordeutung des ausdrucksvollen „Blickmotivs" aus „Tristan" in einem zarten Oboenthema. —

Wenn Wagner den Gedanken einer vollständigen Faustsinfonie nach Vollendung des ersten in sich geschlossenen Satzes wieder fallen ließ, so folgte er damit nur seinem wahren künstlerischen Wesen, das damals bereits lediglich im musikalischen Drama sein ureigenstes Ausdrucksgebiet erkannte. Nach Beendigung des „Rienzi" machte sich auch auf diesem Gebiet Wagners innere Umwandlung geltend; der dem Deutschtum Zurückgewonnene griff die Fäden wieder auf, die einst der jugendliche Schöpfer der „Feen" im leichtfertigen Jagen nach dem Modeerfolg hatte fallen lassen. Aber noch inniger und tiefer erschloß sich ihm nun der Geist der heimischen deutschen Poesie, als damals bei der Überarbeitung des von einem Italiener erzählten orientalischen Märchens. Er lernte die deutschen Volkssagen von Tannhäuser und Lohengrin kennen, von denen ihn namentlich die erste aufs lebhafteste ergriff. Vor allem aber gewann die Sage vom „fliegenden Holländer" nun aufs neue Leben in ihm. Im Frühling und Sommer 1841 in dem stillen Pariser Vorort Meudon entstand binnen weniger Monate die dreiaktige romantische Oper „Der fliegende Holländer". Ein Jahr vorher, als Wagner noch nicht zur Erkenntnis der völligen Aussichtslosigkeit eines Pariser Opernerfolges gelangt war, hatte er den Entwurf dem Direktor der Großen Oper, Herrn Léon Pillet gezeigt in der Hoffnung, den Auftrag zu seiner Ausführung als sogenanntes „Lever de rideau", das heißt als einaktiges Vorspiel zu dem Ballett des

Abends, zu bekommen. Pillet aber, der an dem Entwurf Gefallen gefunden hatte, zog es vor, ihn dem gänzlich mittellosen deutschen Kapellmeister um ein Geringes abzukaufen und die Ausführung einem anderen Dichter und Komponisten zu übertragen. Am 9. November 1842 kam dieses Werk dann unter dem Titel „Le vaisseau fantôme ou le maudit des mers" komponiert von Philipp Dietsch an der Großen Oper mit entschiedenem Mißerfolg heraus. Für Wagner war das damalige Fehlschlagen seines ersten Versuchs mit dem „Holländer" in Paris nur ein weiterer Anlaß, dem Treiben des gallischen Kunstbabels endgültig den Rücken zu kehren und nur mehr für die deutsche Heimat zu schaffen. Die Begeisterung unseres Künstlers für das neue Werk, mit dem er das Vaterland begrüßen wollte, ließ die Arbeit daran ungemein rasch vonstatten gehen; in der unglaublich kurzen Zeit von sieben Wochen ward die Komposition in der Skizze beendet. Die Fertigstellung der Partitur zog sich noch bis zum September des Jahres 1841 hinaus. „In Nacht und Elend. Per aspera ad astra. Gott geb' es", hat Wagner, dessen äußere Not damals den höchsten Grad erreichte, auf die letzte Seite seines Holländermanuskriptes geschrieben. Doch zeigte es sich alsbald, daß die Zeit der Enttäuschungen noch lange nicht vorüber war. München, die erste Bühne, der er den „Holländer" anbot, wies das in Begeisterung für die Heimat geschaffene Werk als „für Deutschland nicht geeignet" zurück. Es bedurfte abermals der Vermittlung Meyerbeers, um die Oper zunächst in Berlin zur Annahme zu bringen.

Neben dem „Holländer" beschäftigten Wagner damals noch andere dramatische Pläne, die indessen nicht zur Reife gediehen. Eine ihrerseits wieder auf Anregungen des Mystikers G. H. von Schubert zurückgehende Erzählung in den „Serapionsbrüdern" von Hoffmann veranlaßte ihn zu einem für den Pariser Komponisten Dessauer bestimmten, von Herrn Pillet aber dann wegen zu großer szenischer Schwierigkeiten zurückgewiesenen Opernentwurf „Die Bergwerke von Falun", der den später durch Franz von Holsteins Oper „Der Haideschacht" bekanntgewordenen Stoff behandeln sollte, indessen unter Beibehaltung des bei Holstein geänderten tragischen Schlusses mit der Verschüttung des jungen Bergmannes Ellis. Wagner huldigt in diesem Entwurf der Neigung der Romantiker zur Bergmannspoesie und zeigt sich in szenischen Einzelheiten beeinflußt von Marschners „Heiling" (Erscheinung der Bergkönigin), deutet aber zugleich die spätere

Ausgestaltung des Venusbergs im „Tannhäuser" vor. Daß Wagner mit der Hinwendung zu Sagenstoffen im „Holländer" und in den „Bergwerken von Falun" sich von der historischen Oper noch keineswegs endgültig losgesagt hatte, zeigt sein kurz darauf entstandener Entwurf einer fünfaktigen Oper „Die Sarazenin", die ein Thema aus der Hohenstaufenzeit behandeln sollte und im dramatischen Grundmotiv eine gewisse Verwandtschaft mit Schillers „Jungfrau von Orleans" zeigte. Anregung dazu mögen ihm neben Immermanns „Kaiser Friedrich II." vor allem Raupachs Hohenstaufendramen, besonders dessen „Manfred" gegeben haben. Zu dem Stoffgebiet sahen wir Wagner ja schon in der Leipziger Jugendzeit mit seiner Ouvertüre „König Enzio" in Beziehung treten. Noch während der Arbeit am „Tannhäuser" hielt der Meister am Plan der „Sarazenin" fest; daß er ihn zuletzt doch aufgab, hat wohl nicht nur in der Abneigung der für die Titelrolle in Aussicht genommenen Schröder-Devrient seinen Grund, sondern vor allem darin, daß Wagner der Gattung der historischen Oper doch innerlich bereits zu sehr entfremdet war.

Im Juni 1841 hatte Wagner die frohe Botschaft von der Annahme des „Rienzi" in Dresden erhalten; allein mit der Verwirklichung der versprochenen Aufführung ging es äußerst zäh und langsam vorwärts. Im Frühjahr des folgenden Jahres, nachdem auch der „Holländer" in Berlin untergebracht war, hielt es Wagner nicht mehr länger in Paris aus. Am 7. April 1842 verließ er die Seinestadt, um die Vorbereitung seiner neuen Werke in Deutschland persönlich zu betreiben.

2. Kapitel.

Hofkapellmeister in Dresden.

Rienzi. Holländer. Tannhäuser. Lohengrin.

In die deutsche Heimat zurückgekehrt, wandte sich Wagner zunächst nach Dresden, Berlin und Leipzig, um in beiden ersteren Städten der Aufführung seiner beiden Opern vorzuarbeiten, nach Leipzig, um die dortigen Verwandten, namentlich die Mutter und Geschwister, wiederzusehen. Es folgte ein kurzer Sommeraufenthalt in dem böhmischen Bad Teplitz, wo der voll-

ständige szenische Entwurf des „Tannhäuser“ entstand; am 1. August 1842 begannen dann in Dresden die Proben des „Rienzi“, der nach sorgfältigster Vorbereitung am 20. Oktober 1842 mit dem stimmbegabten Tenoristen Tichatschek in der Titelrolle und der Schröder-Devrient als Adriano eine glänzende Uraufführung erlebte. Der Erfolg des Werkes war durchschlagend, und Wagner war mit einem Schlag in die Reihe der musikalischen Tagesberühmtheiten vorgerückt. Da die erste Aufführung über sechs Stunden gedauert hatte, suchte man in der Folge durch Kürzungen etwas Zeit einzusparen, versuchte auch vorübergehend den Ausweg, die Oper unverkürzt, aber an zwei Abenden zu geben: am ersten die beiden ersten Akte als „Rienzis Größe“, am zweiten den dritten, vierten und fünften Akt als „Rienzis Fall“.

Die der Rienzidichtung zugrunde liegende historische Begebenheit fällt ins Jahr 1347, wo der päpstliche Notar Cola di Rienzi den vorübergehend von Erfolg gekrönten Versuch machte, in dem von wüsten Adelsparteiungen zerrissenen Rom eine republikanische Herrschaft aufzurichten. Daß dieser geschichtlichen Episode ein wirkungsvoller dichterischer Kern innewohnt, konnte auf die Dauer nicht verborgen bleiben. So begegnen wir denn bereits 1791 einem französischen Rienzidrama von Laignelot, und von späteren einschlägigen Werken hatte besonders eine englische fünfaktige Tragödie von Mary Russel Mitford (1828) Erfolg, deren auch Bulwer in der vom 1. Dezember 1835 datierten Vorrede seines berühmten Romans „Rienzi, the last of the Roman Tribunes“ mit Auszeichnung gedenkt. Durch diesen Roman, der bereits 1856 in deutscher Übersetzung von Bärmann erschien, wurde der Rienzistoff volkstümlich. In Deutschland schuf damals Julius Mosen, der bekannte „Polendichter“, ein Rienzidrama, von dem Wagner aber erst nach Beendigung seiner Oper Kenntnis erhielt. Wagner seinerseits wird den Rienzistoff wahrscheinlich schon aus Schillers Sammlung „Geschichte der merkwürdigsten Rebellionen und Verschwörungen“ (1788), die er in der Bibliothek seines Onkels Adolph Wagner finden konnte, gekannt haben. Die direkte Anregung zu seiner Oper gab aber auch ihm seinen eigenen Worten zufolge der Bulwersche Roman. Auf den ersten Blick mußte Wagner erkennen, daß hier ein Stoff vorlag, der wie wenige sich für die Gattung der „großen Oper“, das damals einzige musikdramatische

Ideal unseres Meisters, geeignet zeigte. Die buntbewegten Volksszenen konnten Anlaß zu reichster Entfaltung des von dem Begriff der „großen Oper" unzertrennlichen szenischen Pompes geben, und das schon im Roman mit den Schlachthymnen, Friedenschören, kirchlichen Gesängen reichlich vertretene lyrische Element ließ den Stoff auch als in hervorragendem Maße „musikalisch" erscheinen. Ferner mußte der Charakter Rienzis als eines „Freiheitshelden" den Stoff für Wagners persönliches Empfinden, in dem ja wenige Jahre vorher die freiheitlichen Ideale der Julirevolution ein so begeistertes Echo gefunden hatten, besonders anziehend machen. In der Führung der Handlung hat sich der Meister ziemlich eng an das im Roman Vorgezeichnete gehalten, mußte aber natürlich im Interesse des geschlossenen dramatischen Verlaufs sehr viel Nebenepisoden ausschalten, um die Haupthandlung als solche klar und plastisch hervortreten zu lassen.

Wagners Dichtung zeigt zunächst Rienzis Triumph über die Adelsparteien der Colonna und Orsini; an der Spitze des Volks, das ihn zu seinem „Tribun" erkoren hatte, und unter dem mächtigen Schutz der (durch die Person des päpstlichen Legaten Raimondo vertretenen) Kirche erkämpft Rienzi für Rom die Freiheit von der tyrannischen Gewaltherrschaft der Nobili. Allein die blutigen Opfer, mit denen diese Freiheit bezahlt werden mußte, machen das Volk mißmutig; dazu gesellt sich ein Mißtrauen gegen Rienzi, da man in dem Liebesverhältnis von dessen Schwester Irene zu Adriano, dem Sohn des feindlichen Colonna, Verräterei wittert. Als sich nun auch die Kirche von Rienzi lossagt, bricht das Volk in offener Empörung gegen seinen früher vergötterten Schützer los. In den Flammen des vom Pöbel in Brand gesteckten Kapitols finden Rienzi, Irene und Adriano, der sich vergeblich um die Rettung der treu an der Seite des Bruders ausharrenden Geliebten bemüht, den Tod. Die zurückkehrenden Nobili hauen auf das Volk ein; der kurze Freiheitstraum Roms ist vorüber.

Trotz des farbigen weltgeschichtlichen Hintergrunds, auf dem sich diese Handlung abspielt, hat sie doch eigentlich nicht „historischen", sondern typischen Charakter: das Schicksal eines Helden, dessen hohe ideale Pläne an dem Unverständnis der Massen scheitern und seinen eigenen Untergang herbeiführen, ist ein Schauspiel, das zu allen Zeiten und in allen Sphären des Lebens sich wiederholt. Somit trägt bereits die Dichtung des

„Rienzi" bis zu einem gewissen Grade jenen „reinmenschlichen" Charakter, der den späteren Werken Wagners den dramatischen Grundton gibt. Im übrigen weist der Gang der Handlung manche Parallelen zu Aubers namentlich auch in musikalischer Hinsicht für Wagner wieder vorbildlichen „Stummen von Portici" auf. Die Geschicke der beiden Geschwisterpaare Rienzi-Irene und Masaniello-Fenella erscheinen verwandt durch die tragische Liebe der Mädchen zu dem Manne aus dem feindlichen Lager (Adriano-Alphons) und die dadurch hervorgerufene unzeitgemäße Milde der Helden gegen die feindliche Partei, wodurch sie die eigenen Freunde gegen sich empören und den Grund zu ihrem Untergang legen. Vor allem ist aber „Rienzi", worauf wir schon kurz hindeuteten, wie die „Stumme" wieder eine Revolutionsoper, freilich von gesteigerter Reife und Veredelung. Im „Liebesverbot" sollte die Revolution wider den parodistisch gezeichneten Statthalter Friedrich nur eine Verherrlichung der zucht- und zügellosen, von Sitte und Gesetz gelösten Freiheit, wie sie das „junge Deutschland" predigte, sein. Ganz anders im „Rienzi"! „Die Freiheit Roms sei das Gesetz!" so lautet das Freiheitsevangelium, das Wagner jetzt durch den Mund seines revolutionären Helden verkünden läßt. Also eine ethische Auffassung der Revolutionsidee, die von den gereifteren Anschauungen des Menschen und Künstlers Wagner zeugt.

Wagner hat den „Rienzi" als erste seiner Operndichtungen in seine gesammelten Schriften aufgenommen. Trotzdem läßt er selbst erst mit dem „Holländer" seine Laufbahn als „Dichter" beginnen. „Rienzi" ist dem Urteil seines Schöpfers nach lediglich ein effektvolles „Opernbuch". Allein, mag auch die Formgebung noch an ältere Opernbücher erinnern, der geschlossene, wirkungsvolle Aufbau des Ganzen und die Zeichnung der Charaktere verrät doch bereits die Meisterhand des geborenen Dramatikers. Auch der hohe Ernst der Idee läßt die Rienzidichtung als würdigen Vorboten der späteren Meisterwerke erscheinen.

Für die Musik des „Rienzi" hat Wagner selbst als Vorbild die Kunst Spontinis, sowie der Hauptvertreter der Pariser Großen Oper Auber, Halévy und Meyerbeer bezeichnet. Weitaus am geringsten ist der Einfluß des letztgenannten, am stärksten der Spontinis. Daß Wagner, kurz bevor er die Arbeit am „Rienzi" begann, starke Eindrücke von einer in Berlin gehörten Aufführung des Spontinischen „Cortez" empfing, haben wir be-

reits gesehen. Auf Spontini weist namentlich das Arbeiten des Orchesters mit kompakten geschlossenen Klangmassen, wobei der pompöse Blechkörper als besonders charakteristisches, mit seinen ausschweifenden Lärmeffekten freilich nicht stets günstig wirkendes Spontinisches Stilmerkmal erscheint. Spontinischer Herkunft sind insbesondere auch die besonderen Bläserchöre auf der Bühne (Auszug der Nobili im ersten Akt), ein Erbe aus der italienischen Schule Simon Mayrs, das Spontini der französischen Oper vermittelt hatte. In der Melodik aber zeigt in erster Linie die ganze Art der Rezitativbehandlung, dann aber auch die Cantilene, die empfindsame sowohl wie die pathetische, Spontinis Muster. Stücke wie Adrianos etwas sentimentale Arie „In seiner Blüte bleicht mein Leben" oder Rienzis ausdrucksvolles Gebet „Allmächtiger Vater, blick' herab!" zeigen eine Weichheit der melodischen Linienführung, wie sie die französischen Vertreter der großen Oper nirgends aufweisen, wie sie aber Spontini als Erbe seiner italienischen Herkunft in allen seinen Werken festgehalten hat. Die As-Dur-Arie der Amazily „Hélas! elle n'est plus" im zweiten Akt des „Cortez" konnte Wagner hierfür ebenso den Ton angeben, wie die stolzen Kriegsgesänge der Spanier und ihres Führers für die entsprechenden Partien des Rienzi und seines römischen Helden. Spontinis H-Dur-Chor „Nos coeurs sont enflammés" („Cortez" Akt 2 Nr. 21) zum Beispiel ist im Grundcharakter des melodischen Ausdrucks auffällig wesensverwandt mit Wagners Schlachtenhymne, nur daß Wagner etwas drastischer, manchmal auch, wie in dem B-Dur-Satz „Trompeten schmettert Trommeln wirbelt drein" etwas trivialer, stets aber viel schwungvoller sich gibt als sein Vorbild. In anderen Themen der Rienzimusik macht sich ja dann freilich auch der unverfälschte Ton des jüngeren Pariser Opernkreises geltend, so in dem weitgeschwungenen Orchestermotiv, zu dem Rienzi im ersten Akt sein Gesetz verkündet, und das Meyerbeer später vorgeschwebt haben mag, als er den Krönungsmarsch seines „Propheten" schrieb. Auch zu der „Pantomime" im zweiten Akt mag neben den Waffentänzen aus „Cortez" und Spohrs „Jessonda", die Wagner 1837 in Dresden großen Eindruck gemacht hatte, namentlich das Ballett im dritten Akt von Halévys „Jüdin" die Anregung gegeben haben. Doch zeichnet sich Wagners Pantomime vor allen diesen Vorbildern durch die poesievolle Beziehung zur Haupthandlung aus, die sie mit der Darstellung der „Be-

freiung des alten Rom von der Herrschaft des Tarquinius" gibt. Zu der wenig glücklichen Idee, den Adriano als Altpartie, mithin als Frauenrolle zu gestalten, hat den Meister die Erinnerung an die gewaltigen Eindrücke, die ihm Wilhelmine Schröder-Devrient in der Titelrolle von Bellinis „Romeo" gemacht hatte, veranlaßt. So hat auf dem Umweg über Bellini das altitalienische Kastratenwesen noch in Wagners Schaffen seine Spuren hinterlassen. Am bedeutendsten und eigenartigsten entfaltet sich Wagners Kunst in den großen Ensembles, unter denen hinwiederum das vierte Finale den Höhepunkt bedeutet. Der Kontrast der bewegten Volksszene auf der Straße mit dem unheimlich aus dem Innern der Kirche ertönenden Priesterchor, dem Raimondos Bannfluch folgt, ist hier von packender Wirkung, der Schluß, wie sich der von allen verlassene Tribun zur allein bei ihm ausharrenden Schwester wendet: „Irene du? Noch gibt's ein Rom!" braucht den Vergleich mit den ergreifendsten Momenten in Wagners späteren Werken nicht zu scheuen. Den zahlreichen pompösen und tragischen Partien hat Wagner auch einige reizvoll idyllische Züge an die Seite zu stellen gewußt, von denen der liebliche, den zweiten Akt eröffnende Gesang der Friedensboten die Krone verdient. Ein wirkungsvolles reifes Musikstück ist die (am Schluß des Ganzen in Paris komponierte und in Sonatenform gehaltene) Ouvertüre, die mit dem langgezogenen Ton der Freiheitstrompete beginnt und im weiteren Verlauf neben einem selbständig erfundenen kräftigen Thema als Zitate aus der Oper Rienzis Gebet, Themen aus den beiden ersten Finales und den Kampfesruf „santo spirito cavaliere" bringt.

„Rienzi" ist und soll seiner ganzen Natur nach eine „Oper" herkömmlicher, überlieferter Form sein. In Einzelheiten aber kündigt sich doch auch in dieser „Opernmusik" der spätere dramatische Stil Wagners schon an. Namentlich die Verwendung des Orchesters zur dramatischen Situationsmalerei, wie etwa in der Verschwörungsszene der Nobili im zweiten Akt, ist da zu nennen. Auch das Leitmotiv, dessen Auftreten wir in den „Feen" und im „Liebesverbot" schon beobachteten, hat im „Rienzi" weitere Fortschritte gemacht. Wenn zum Beispiel der Treueschwur des Volkes aus dem ersten Akt im letzten Finale bei der Empörung wider Rienzi mit voller Wucht im Orchester ertönt, gewissermaßen als drohende Gewissensstimme, so ist das ein echt Wagnerscher Zug. Von den mehrfachen sonstigen motivischen Erinnerungen sei als besonders bedeutsam nur das „Blutrachemotiv" („Weh'

dem, der ein verwandtes Blut zu rächen hat") hervorgehoben, das als Tonsymbol für eines der Grundmotive der Handlung in zwar sparsamerer aber kaum minder bedachter Anwendung als später das „Frageverbot" im „Lohengrin" das ganze Werk durchzieht. So spielt es namentlich in dem Adrianos Verschwörungsszene einleitenden Cis-Moll-Vorspiel zum vierten Akt eine bedeutsame Rolle. Ganz ähnlich hat Spohr in „Jessonda" im Orchestervorspiel des dritten Aktes ein dichterisch bedeutsames Motiv aus dem vorhergehenden Finale (Dandaus Mahnung an die Waffenruhe, die es Tristan verwehrt, seine Geliebte Jessonda aus den todbringenden Händen der Feinde zu befreien) thematisch verarbeitet. Es ist sehr leicht möglich, daß Wagner hier direkte Anregung geschöpft hat. Jedenfalls ist dieses Cis-Moll-Stück aus „Rienzi" der Vorläufer der Fis-Moll-Einleitung zum zweiten Akt des „Lohengrin". Mit „Rienzi" hat Wagner der „Opernkomponist" sein letztes Wort gesprochen. Im engeren Sinne genommen bedeutet „Rienzi" den Abschluß der mit dem „Liebesverbot" betretenen Bahn, erscheint aber jenem früheren Werk gegenüber als machtvolles künstlerisches Crescendo, ganz abgesehen von allen Fortschritten im einzelnen, vor allem durch den hohen künstlerischen Ernst, der hier an Stelle des früheren leichtherzigen Modeschaffens getreten war. Der Geist Glucks, vermittelt durch Spontinis Kunst, schwebt über den Klängen dieser „großen tragischen Oper", und der Schöpfer des vierten Rienzifinales hatte sich nun jenen Grad ethisch-künstlerischer Reife errungen, der ihn zum Beginn des reformatorischen Wirkens, zu dem er berufen war, befähigte. —

Der glänzende Erfolg des „Rienzi" ließ es naheliegend erscheinen, Wagner, die neue Berühmtheit, an Dresden, den Geburtsort seines Ruhmes, zu fesseln. So bot man ihm eine eben freistehende Kapellmeisterstelle am Dresdner Hoftheater an, und Wagner, obwohl er sich sagen mußte, daß er damit in eine seinen Neigungen wenig zusagende Umwelt kommen werde, ergriff doch gerne die Gelegenheit, in eine wirtschaftlich gesicherte Stellung einzurücken. Am 2. Februar 1845 wurde er, nachdem er als Probevorstellung Webers „Euryanthe" erfolgreich geleitet hatte, für sein neues Amt verpflichtet. Einen Monat vorher, am 2. Januar 1845, hatte die Uraufführung des „Fliegenden Holländer" stattgefunden. Nach der Sensation des „Rienzi" säumte man in Dresden nicht, auch das zweite Werk des neu-

entdeckten Wundermannes möglichst rasch herauszubringen; so erschien hier die Oper früher als in Berlin, wo man, wie wir uns erinnern, zuerst auf Empfehlung Meyerbeers hin den „Holländer" zur Aufführung angenommen hatte. —

Die Sage vom „Fliegenden Holländer", in der Erinnerungen aus dem Entdeckungszeitalter mit Momenten der Sagen von Odysseus und vom ewigen Juden vereinigt erscheinen, ist in älteren Aufzeichnungen nicht überliefert; erst im 19. Jahrhundert bemächtigte sich die Dichtung dieses dankbaren Stoffes, und zwar war einer seiner ersten literarischen Bearbeiter Heinrich Heine, der 1826 in den „Reisebildern aus Norderney", dann 1839 in den „Memoiren des Herrn von Schnabelewopski" den mythischen Seefahrer zum Helden einer kleinen Erzählung gemacht hatte. Durch Heine hatte Wagner, wie wir hörten, die Sage bereits 1838 in Riga kennengelernt, dann, nachdem durch seine stürmische Seefahrt die Erinnerung daran neu aufgelebt war, in Paris mit dem Dichter noch persönlich über die Bearbeitung des Stoffes zu einer Oper sich besprochen, ehe er in den fruchtbringenden Sommermonaten des Jahres 1841 in raschem Zug das Werk in Dichtung und Musik fertigstellte. Abgesehen von Heine bot ihm dabei nur noch Hauffs Märchen vom „Gespensterschiff" einige szenische Anregung, wie er auch der Ahasverepisode aus des gleichen Dichters „Memoiren des Satan" einige Züge zur Charakterisierung der Erlösungssehnsucht des dämonischen Seefahrers entlieh. Die Handlung war ihm in ihren Grundzügen bei Heine bereits vorgezeichnet; Wagner hat sie indessen durch Einführung der Person des Erik, des Gegenspielers des Holländers, und den dadurch ermöglichten Konflikt eigentlich erst in die Sphäre des Dramas erhoben. Der Holländer, infolge eines frevelhaften Schwurs zu ewiger Irrfahrt auf dem Meere verdammt, kann von diesem Fluch nur durch die bis in den Tod getreue Liebe eines Weibes erlöst werden. In Senta, der Tochter des norwegischen Kapitäns Daland, den er zufällig auf dem Meere getroffen hat, glaubt er die heißersehnte Erlöserin gefunden zu haben. Auch Senta, die das ihr aus einer alten Ballade und einem Bild ihres Vaterhauses vertraute Schicksal des unseligen Seefahrers längst mitleidsvoll beweint hat, fühlt sich, als sie den Ärmsten nun lebend vor sich stehen sieht, in unwiderstehlicher Neigung zu ihm hingezogen, allein ihr Jugendgeliebter, der Jäger Erik, will sie nicht freigeben. Ihre Beziehungen zu diesem lassen den Holländer an

ihrer Treue zweifeln; auf ewig seinem Heil entsagend flieht er aufs Meer zurück. Da reißt sich Senta mit Gewalt von Erik los und mit den dem fliehenden Holländer nachgerufenen Worten:

Preis' deinen Engel und sein Gebot,
Hier steh' ich, treu dir bis zum Tod!

stürzt sie sich in die Fluten. Sofort versinkt das Geisterschiff; dem Wasser entsteigen gegen Himmel schwebend die verklärten Gestalten Sentas und des Holländers. —

Somit ist es also die von Wagner geschaffene Erscheinung des Erik, die den Anlaß zur dramatischen Katastrophe gibt. Allein auch der Charakter der Senta ist, so wie ihn Wagner gezeichnet hat, dessen Eigenschöpfung. Schon mit der Irene im „Rienzi" hatte Wagner das Ideal der weiblichen Treue verherrlicht. Andererseits war der Erlösungsgedanke an sich bereits in den „Feen" zur dichterischen Grundlage gewählt worden. In Sentas Erscheinung hat Wagner nun beides vereinigt und damit eine Idee verherrlicht, die fortan in seinen Werken eine wichtige Rolle spielen sollte: die „erlösende Liebe des Weibes", in noch erhabenerer Gestalt, als sie etwa in Beethovens „Fidelio" Ausdruck gefunden hatte. Der sinnlichen, den Lebensgenuß bejahenden Liebe zu Erik steht Sentas entsagende, opfernde Liebe zum Holländer gegenüber. Daß sie sich mit Verneinung jener sinnlichen ganz der opfernden Liebe zuwendet und die Erik früher gelobte Treue bricht, begründet ihre tragische Schuld und führt ihren Untergang herbei. Diese Schuld sühnt sie aber durch den Tod und krönt dadurch zugleich ihr Erlösungswerk mit Vollendung.

Bewundernswert ist Wagners Holländerdichtung namentlich durch den geschlossenen Aufbau des Ganzen. In einem Zug, ohne Unterbrechung entwickelt sich die streng einheitlich geführte Handlung. Wagner hatte das Werk zunächst auch als Einakter entworfen, und es ist durchaus stilgemäß, wenn neuerdings in Bayreuth die drei Akte bei der Aufführung ohne Pause gegeben werden. Das Ganze gruppiert sich um Sentas Ballade, die den dichterischen wie musikalischen Kern bildet. Wagner wollte sein Werk darum auch eine „dramatische Ballade" nennen.

Daß auf die Handlung bezügliche erzählende Romanzen und Balladen zum altherkömmlichen Inventar des Singspiels und der romantischen Oper zählen, haben wir schon anläßlich der „Feen" gehört, wo Wagner diese Ausdrucksform bereits verwandte. Im „Holländer" zeigt sie sich aber noch in weit bedeutsamerer Er-

scheinung. Denn die sehr geschickt und zwanglos als eine „Spinnstubengeschichte" eingeführte Ballade ist nicht nur selbst ein wichtiges Stück „Handlung", da wir während ihres Vortrags Sentas jäh begeisterten Erlösungsentschluß miterleben, sondern sie bietet auch die zum Verständnis des Ganzen nötige Vorgeschichte. So war es naheliegend, sie auch zum musikalischen Ausgangspunkt zu wählen. Was Wagner in den „Feen" nach Cherubinis Muster bescheiden angedeutet hatte, führte er nun im „Holländer" folgerichtig durch: dadurch, daß die beiden Hauptthemen der Ballade, der Holländerruf und die Erlösungsmelodie, der Musik der ganzen Oper zugrunde gelegt sind, erscheint der „Holländer" als das erste Werk Wagners, in dem das Leitmotiv zum Stilprinzip erhoben ist. Abgesehen von der dramatischen Notwendigkeit dieser Anlage dürfte Wagner die technische Anregung dazu von Berlioz' „Sinfonie fantastique", die er in Paris kennen lernte, empfangen haben; in diesem Werk zieht sich ja auch ein poetisierendes Leitmotiv, die „idée fixe", durch alle fünf Sätze, das Ganze musikalisch vereinheitlichend, hin. Auch abgesehen von den eigentlichen, konsequent durchgeführten Leitmotiven mehren sich im „Holländer" bereits bedeutsame melodische Erinnerungen. Ein poesievolles Beispiel ist das Anklingen der Stelle „Wird sie mein Engel sein?" aus dem Duett Nr. 5 in der Arie Nr. 6, wenn der Holländer auf Dalands Frage „Gesteht, sie (Senta) zieret ihr Geschlecht" still mit dem Kopfe nickt. Hier zeigt sich ein Prinzip des späteren Wagnerstils: Deutung des Seelenlebens der Handelnden durch das Orchester, bereits in wirkungsvollster Ausbildung. —

Wie dichterisch, so bedeutet der „Holländer" auch musikalisch einen scharfen Stilunterschied vom „Rienzi". Das wird verständlich, wenn wir uns erinnern, daß das Werk in unmittelbarem Anschluß an Wagners Rückkehr zu den Idealen der deutschen Kunst geschaffen wurde. So wendet sich der Meister hier wieder den in den „Feen" verfolgten Bahnen zu, natürlich mit gesteigerter technischer und geistiger Reife. Beethoven, Marschner, Weber waren abermals seine Vorbilder; namentlich mochten ihm die sinnigen Weisen des „Freischütz", der ihn eben damals in der Pariser Großen Oper trotz der französischen Verballhornung aufs neue so lebhaft ergriffen hatte, vorschweben, als er die in entzückend volkstümlicher Melodienfrische schwelgenden Lieder und Chöre der Matrosen und Mädchen schrieb. Mit der Titelpartie

aber schuf Wagner die großartigste jener dämonischen Baritonrollen, die seit Spohrs „Faust“ und namentlich durch Marschners Werke („Hans Heiling“, „Vampyr“) in der deutschen romantischen Oper typisch geworden waren. Wie indessen über der Ausführung des dichterischen Vorwurfs trotz des germanischen Grundtons doch ein Hauch der französischen Victor-Hugo-Romantik schwebt, so machen sich auch in der Musik neben den deutschen Vorbildern noch leise französische Einflüsse, und zwar vornehmlich solche der phantastischen Kunst Berlioz' geltend. Ihre Spur, der wir bereits im leitmotivischen Bau des Ganzen begegneten, zeigt namentlich die Instrumentation der Holländerpartitur, deren teilweise allzu grelle Bläsereffekte Wagner bei einer späteren Überarbeitung selbst milderte. Die reiche chromatische Harmonik dagegen weist als Quelle wieder auf die deutschen Romantiker hin, in deren Reihen dieses Ausdrucksmittel namentlich durch Spohr und Chopin feinste Ausbildung erfahren hatte.

Auch der „Holländer“ ist wie die früheren Werke Wagners eine in „Arien“, „Duette“, „Ensembles“ usw. zerfallende „Nummernoper“ alten Schlages. Allein die einzelnen „Nummern“ sind nicht nur durch musikalisch ungewöhnlich reich ausgestattete Rezitative zwanglos ineinander übergeführt, auch die leitmotivische Anlage verleiht dem Ganzen einen einheitlichen Fluß, teilweise sind die „Nummern“ ferner selbst so frei und breit gehalten, daß sie sich zu vollständigen Szenen weiten. So etwa der erste große Monolog des Holländers, so namentlich das große Duett zwischen Senta und Holländer im zweiten Akt. Auch Eriks Traumerzählung, die an packender Stimmungswirkung zu Wagners genialsten Eingebungen gehört, ist hier zu nennen; sie vertritt einen Typus, der nun in Wagners Werken in immer großartigerer und gesteigerterer Form wiederkehrt: den der bedeutsamen „Erzählungen“. Im übrigen freilich enthält gerade die Partie des Erik an verschiedenen Stellen, zum Beispiel mit der im Ausdruck etwas weichlichen Kavatine im dritten Akt noch recht deutliche Erinnerungen an den alten Opernstil, der auch in Stücken wie der D-Dur-Arie des Daland, sowie am Anfang von dessen Duett mit dem Holländer ganz unverfälscht vorherrscht. Die Ouvertüre, in der Form weit freier als die des „Rienzi“ gehalten, deutet durch Verarbeitung der Hauptmotive in der Art von Webers Freischützouvertüre den Gang des Dramas vor. Die beiden orchestralen Zwischenspiele zwischen den einzelnen Akten vermitteln thematisch den Übergang

von einer Szene und Stimmung zur anderen und ermöglichen dadurch die Aufführung der Oper in einem Stück, ohne Pause. —

Der auch dem „Holländer" bei der Uraufführung beschiedene Erfolg erwies sich nicht als nachhaltig. Nach vier Vorstellungen verschwand die Oper wieder vom Dresdner Spielplan, um erst im Jahre 1865 wieder aufgenommen zu werden. Das Werk war im Grunde genommen nicht verstanden worden. Mit dem „Holländer" beginnen bereits die Klagen über orchestrale Überladung, Unsanglichkeit, Mangel an Melodie usw. bei Wagner, die die späteren Werke in steter Steigerung hervorrufen sollten.

Auf auswärtigen Bühnen erschien der „Holländer" zunächst in Riga, dann in Kassel, wo sich Spohr des Werkes mit warmer Begeisterung angenommen hatte. Die Berliner Erstaufführung des „Holländer" fand erst im Januar 1844 statt; auch dort verschwand das Werk nach vier Aufführungen.

Dieser mangelhafte Erfolg der Schöpfung, mit der er sich erstmalig seinen neuen Idealen zugewandt hatte, mußte in Wagner eine Ahnung aufdämmern lassen von den Kämpfen, die seiner noch warten mochten, ehe er sich am Ziel seines hohen Strebens sah. Allein, er hätte nicht der echte Künstler sein müssen, der er war, wenn er sich dadurch von der einmal als richtig erkannten Bahn hätte abbringen lassen. Mit unentwegter Schöpferkraft folgte er ihr auch in seinen nächsten großen Werken. Wie wir hörten, hatte Wagner im Sommer 1842 die Tannhäusersage, der er in Paris bereits nähergetreten war, zu einem Operentwurf gestaltet. Nach diesem Entwurf führte er im Sommer des folgenden Jahres die Dichtung des Werkes aus; die Komposition, durch die amtlichen Theaterarbeiten vielfach unterbrochen, wurde bis zum Frühjahr 1845 fertiggestellt.

Den ersten Hinweis auf den Tannhäuserstoff hatte Wagner von einigen neueren Bearbeitern der Sage erhalten, von Heines 1836 erschienener, derb satyrischer Tannhäuserlegende und von Tiecks Erzählung vom getreuen Eckart und Tannhäuser. Weit unmittelbarer fühlte er sich aber von dem alten aus dem 14. Jahrhundert stammenden und vom 16. Jahrhundert ab in zahlreichen Einzeldrucken verbreiteten „Tannhäuserlied" angezogen, das damals in Bechsteins „Sagenschatz und Sagenkreise des Thüringerlandes" (1853) bequem zugänglich war. Im Mittelpunkt der Sage steht die Erscheinung des dem 13. Jahrhundert

angehörigen Thüringer Minnesängers Tannhäuser, der auf seinen Wanderfahrten an den Hof der im Hörselberg herrschenden heidnischen Göttin Venus geraten sei und dort ein Jahr verweilt habe. Dann sei er, um Vergebung von dieser Sünde zu finden, zum Papst nach Rom gewallt, allein der habe ihm die Absolution versagt, worauf Tannhäuser wieder in den Venusberg zurückkehrte, um dort bis zum Jüngsten Tag zu bleiben. Mit dieser Sage vom Tannhäuser brachten nun neuere sagenwissenschaftliche Arbeiten eine andere Thüringer Minnesängersage, die vom Sängerkrieg auf Wartburg in Verbindung. Auch diese Sage war in einem aus dem 13. Jahrhundert stammenden Lied „Singerkric uf Wartburg" überliefert, das von einem Wettsingen zwischen den hervorragendsten Dichtern, Wolfram von Eschinbach, Walther von der Vogelweide, Heinrich von Ofterdingen und anderen, am Hofe des Thüringer Landgrafen Hermann, wobei der Unterliegende dem Henker verfallen sollte, erzählt. Heinrich von Ofterdingen, von der Kunst der übrigen Sänger besiegt, entging seinem Schicksal nur durch den Schutz der Landgräfin Sofia. Dieser Heinrich von Ofterdingen sollte nun sagengeschichtlich identisch mit Tannhäuser sein. Wagner griff diesen wissenschaftlich unhaltbaren, aber künstlerisch sich als sehr fruchtbar erweisenden Gedanken auf, indem er die beiden Sagen zu einer einheitlichen dramatischen Fabel verflocht, wobei ihm noch E. Th. A. Hoffmanns Novelle „Der Kampf der Sänger" manche äußere Anregung gab.

Der „holden Wunder" des Venusberges und seines erschlaffenden Genußlebens müde, sehen wir Wagners Tannhäuser dem Reich der Liebesgöttin entfliehen. Die Erinnerung an Elisabeth, die Nichte des Landgrafen Hermann, führt ihn in den Kreis der Sängerfreunde, den er früher „in Hochmut stolz verlassen" hatte, zurück. Zur Feier seiner Rückkehr wird ein Wettsingen veranstaltet, bei dem sich Tannhäuser in der Hitze zu einem frivolen Preislied auf Frau Venus und dem Geständnis von seinem Verweilen im Venusberg hinreißen läßt. Die entsetzten Sänger und Ritter wollen diesen unerhörten Frevel sofort mit dem Schwert bestrafen, aber Elisabeth wirft sich ihnen entgegen, hemmt ihre Rache und verweist Tannhäuser auf den Weg der Reue und Buße. So wallt der Ritter nach Rom, allein die ersehnte Erlösung von der Sünde Bann wird ihm dort nicht; der Spruch des Papstes weiht ihn der ewigen Verdammnis. Verzweifelt will Tannhäuser in die höllische Lust des Venusberges zurückkehren, aber Elisabeths

opferfreudige Liebe entreißt den Verblendeten zuletzt doch noch dem ewigen Verderben.

Es ist nicht schwer, in Wagners Ausführung die Nachwirkungen seiner verschiedenen Quellen aufzuweisen. Die Hoffmannsche Novelle hat ebenso den Sängerkriegszenen bis in Einzelheiten der sprachlichen Anlage hinein zur Vorlage gedient, wie die Schilderung des Venusberges vom Tannhäuserlied angeregt ist. Die Szene der Pilgerfahrtserzählung im dritten Akt erscheint eine Situation des erwähnten Tieckschen Märchens nachgebildet, und Heines Verse:

„Frau Venus, meine schöne Frau,
Von süßem Wein und Küssen
Ist meine Seele worden krank,
Ich schmachte nach Bitternissen!"

O.L.&E. GRONINGEN

deuten Wagners Tannhäuser vor, der sich aus dem Reich der Lust nach dem Kampf und Wechsel des Lebens sehnt, ein lebensverneinender Zug, den Wagner bei späterer Umarbeitung der Szene in der Tristanzeit unter dem Einfluß der Schopenhauerschen Philosophie noch schärfer ausprägte. Trotz dieser Anlehnungen im einzelnen ist aber Wagners Ausführung von größter Selbständigkeit, darin sogar viel weitergehend als die bisherigen Dichtungen unseres Meisters. Namentlich die Erscheinung der Elisabeth, die — ebenso wie im „Holländer" der Erik — Wagners eigene Schöpfung ist, spielt dabei eine sehr wichtige Rolle. Wohl berichtet das alte Lied von dem „Singerkric uf Wartburg", daß die Landgräfin Sofia den Heinrich von Ofterdingen in Schutz genommen habe, und Hoffmann machte aus dieser Sofia eine junge schöne Witwe Mathilde von Falkenstein, die von Wolfram und Ofterdingen umworben wird. Kann man hierin eine gewisse Übereinstimmung mit der Wagnerschen Elisabeth erkennen, so ist doch die Auffassung der reinen, heiligen Jungfrau Elisabeth ein ganz neuer Zug, der den Gedankengang der Handlung von Grund aus ändert. Das alte Tannhäuserlied schlägt mit der Erzählung von der mitleidlosen Verdammung des Ritters durch den Papst einen schroff antikirchlichen Ton an, in dieser Hinsicht ein charakteristisches Kulturdokument aus der Stauferzeit mit ihren leidenschaftlichen Kämpfen zwischen dem deutschen Kaisertum und Rom. In Wagners Dichtung dagegen tritt nun der heidnischen Liebesgöttin in Elisabeth die

christliche Heilige, die Vertreterin der mildverzeihenden christlichen Liebe gegenüber, wodurch sich die Tendenz ins Gegenteil verkehrt. Eine christliche Heilige wäre aber als dramatische Figur kaum zu brauchen, wofür schon Lessings Dramaturgie die Gründe klarlegte. Wagner läßt daher das legendarische Motiv erst am Schluß anklingen. Zunächst erscheint Elisabeth nur als feurig liebende Jungfrau, die dem zurückkehrenden Tannhäuser mit jugendlich naiver Unbefangenheit ihre innige Neigung zu erkennen gibt. Die Wendung bringt erst Tannhäusers frevelhaftes Geständnis von seinem Verweilen im Venusberge. Ihm, der so tief gesunken ist und die Liebe in ihrer niedrigsten sinnlichen Gestalt genossen hat, kann sie, die reine Jungfrau, nicht fürderhin die reinmenschliche Weibesliebe schenken; um so heftiger ergreift sie dagegen nun das *Mitleid* mit dem Gefallenen, es erwacht in ihr das Bewußtsein ihrer hohen Sendung, den Sünder auf den Weg der Gnade zurückzuführen: kann sie dem Mann, der sie und ihre heiligsten Triebe so furchtbar verriet, auch nimmermehr angehören, so kann sie sich doch liebend für sein Seelenheil aufopfern. So wird Elisabeths Weibesliebe zur *entsagenden, mitleidsvollen Liebe der Erlöserin*. Mit Elisabeths Erscheinung, wie sie Wagner gezeichnet hat, ist somit erst die Möglichkeit einer Lösung des dramatischen Konflikts der Sage gegeben, und zwar wieder durch die Idee der „*erlösenden Liebe des Weibes*".

Neben Elisabeth erscheint in erster Linie Tannhäuser als Träger der Handlung, dessen jähe Leidenschaftlichkeit die Peripetien an den Höhepunkten herbeiführt. In seinem zwischen schroffen Gegensätzen schwankenden Charakter finden sich Züge von Wagners eigener reizbarer Künstlernatur wieder. Wolfram von Eschinbach ist demgegenüber ein Vertreter gereifter Männlichkeit in Kunst und Leben, erscheint auch bereits etwas von jenem mild entsagungsvollen Zug verklärt, den Wagner später in seinem „Hans Sachs" zu ergreifendster Entfaltung brachte. Musikalisch fand Wagner dafür freilich noch nicht ganz den rechten Ton; jene Weichlichkeit des Ausdrucks, die beim Erik stört, ist auch in der Partie des Wolfram noch nicht überall vermieden. Auch der Landgraf hat noch etwas von den steifen Würdenträgern der alten Oper, von den Königen in Webers „Euryanthe" oder Marschners „Templer", ist aber doch in seiner Ansprache vor dem Sängerstreit und seinem Richterspruch, der den sündigen Tann-

häuser zur Pilgerfahrt nach Rom weist, lebendiger gezeichnet, wie auch die übrigen Sänger weit mehr sind als bloße Füllfiguren, namentlich der urkräftig gestaltete Biterolf. Die Charakterisierung der Frau Venus ist matter ausgefallen, dagegen ist der jähe Szenenwechsel im ersten Akt, der aus der rosigen Dämmerluft des Zauberreiches in die sonnendurchflutete Frühlingslandschaft vor der Wartburg führt, eine der packendsten Bühnenwirkungen der gesamten dramatischen Literatur. Den Schluß der Oper hat Wagner wiederholt umgearbeitet: ursprünglich fehlte insbesondere die Erscheinung der Venus; es erglühte nur von ferne der Hörselberg. Die heute übliche Fassung mit dem nochmaligen Erscheinen der Venus und dem Auftreten der den grünenden Stab tragenden jungen Pilger sowie des Zuges mit Elisabeths Leiche wirkt zwar etwas theatralisch, bringt aber das Ganze doch viel klarer zum Abschluß.

Eine andere Umarbeitung brachte Wagner in der Einleitungsszene des ersten Aktes an, als im Jahre 1861 „Tannhäuser" an der Pariser Großen Oper aufgeführt werden sollte. Die Überlieferung erheischte dort die Einführung eines Balletts; so führte Wagner in diesem Sinne das die Oper einleitende „Bacchanale" aus, welches nunmehr das wilde Genußleben am Hofe der heidnischen Liebesgöttin weit sinnlicher und plastischer in die Erscheinung treten ließ. Musikalisch hat Wagner die Szene mit allem Reichtum der Ausdrucksmittel, den er sich eben mit der Arbeit am „Tristan" errungen hatte, ausgestattet. Fällt dadurch diese nachkomponierte Einleitung aus dem Stil des Ganzen auch heraus, so wird dies doch durch die gesteigerte Eindruckskraft, die dadurch die früher etwas farblos geratene Erscheinung des zauberischen Liebesreiches erhält, aufgewogen. Auch die Szene zwischen Tannhäuser und Venus wurde damals in der schon oben angedeuteten Weise erweitert.

Die Musik des „Tannhäuser" folgt im wesentlichen den im „Holländer" eingeschlagenen Bahnen, bringt aber eine gereifte Erweiterung und Vertiefung der dort gewonnenen fortschrittlichen Ansätze. Streng genommen ist zwar auch noch „Tannhäuser" eine alte „Nummernoper"; geschlossene musikalische Formen wie das Venuslied, die Lieder im Sängerkrieg, das sentimentale Lied Wolframs an den Abendstern, die Arie der Elisabeth, ihr Duett mit Tannhäuser zu Anfang des zweiten Aktes, das Gebet im dritten Akt, das Lied der Hirten, die Pilger-

chöre bilden die Grundlage des Aufbaues. Auch die Scheidung von arioser und rezitativischer Melodik ist noch nicht ganz überwunden. Allein die Umrisse des Ganzen sind doch so großzügig gehalten, die geschlossenen „Nummern" gliedern sich so ungezwungen und sinngemäß dem dramatischen Verlauf ein, daß der Eindruck des Dramas den opernhaften Elementen gegenüber vorherrscht, und zwar noch weit mehr vorherrscht, als dies bereits im „Holländer" der Fall war. In Tannhäusers Erzählung seiner Pilgerfahrt beispielsweise erscheint die Form der musikalischen „Szene" noch bedeutender verwirklicht, als in der verwandten Traumerzählung des Erik. Namentlich aber ist es die weiter gesteigerte Verbindung zwischen Musik und szenischer Handlung, die den fortschrittlich dramatischen Charakter des „Tannhäuser" ausmacht. Wenn zum Beispiel im Anfang des zweiten Aktes Elisabeth nach dem Liebesduett mit Tannhäuser dem forteilenden Geliebten von der Burgzinne aus einen Gruß nachwinkt und dazu im Orchester die Klarinette das zart empfindsame Hauptthema des Duetts nochmal hören läßt, so ist das ein neues Beispiel für jene musikalische Deutung der dramatischen Geste, die Wagner später zum Stilprinzip erhebt. Auch leitmotivische Erinnerungen treten im „Tannhäuser" den früheren Werken gegenüber wieder in gehäuftem Maße auf, und zwar oft in sehr bedeutsamer Weise, so wenn zum Beispiel das Motiv des Venusberges während des Sängerkrieges mit immer gesteigertem Ausdruck Tannhäusers Singen umgaukelt. Am weitesten geht hierin Wagner in der Szene nach dem Gebet im dritten Akt bei Elisabeths stummem Abschied von Wolfram. Wolfram bietet der schon halb Erdentrückten sein Geleit an; mit wehmütig dankender Gebärde lehnt sie ab; dazu ertönt in Orchester (Klarinetten) wie ein zarter Abschiedsgruß die Melodie: „Der Sänger klugen Weisen lauscht ich sonst wohl gern und viel", mit der Elisabeth früher Tannhäuser gegenüber ihrer Freundschaft zu Wolfram und den Sängern Ausdruck verliehen hatte. Daran schließt sich (in Flöten und Oboen) das Mitleidsmotiv aus dem zweiten Finale: „Ich fleh' für ihn, ich flehe für sein Leben", Elisabeths jetzige Sendung, die Aufgabe, die allein ihr nun noch zu erfüllen bleibt, andeutend. Und wenn sie nun still und verklärt zur Wartburg emporwandelnd langsam verschwindet und Wolfram, der sie wohl verstanden hat, ihr in stummer Ergriffenheit nachblickt, da stimmt das Orchester (Baßklarinette) leise den Preis-

gesang Wolframs aus dem Sängerkrieg auf die „hohe" ideale Liebe an. Überhaupt hat Wagner gerade für Elisabeth die ergreifendsten und innerlichsten Töne gefunden, wobei der Wandel von der irdischen zur entsagenden, erlösenden Liebe auch musikalisch scharfe Charakteristik erfahren hat: man vergleiche nur den feurigen Schwung von Elisabeths erster Arie: „Dich teure Halle grüß' ich wieder" mit den mildverklärten Sphärenklängen, mit denen sie später den fanatischen Rächern entgegentritt, eine Ausdrucksart, die im „Gebet" des dritten Aktes dann zur höchsten Weihe gesteigert erscheint.

Der dramatische Charakter des „Tannhäuser" ist ferner besonders ausgeprägt in den großen Ensembles, am meisten im gewaltigen Finale des zweiten Aktes mit seinen großartigen Steigerungen und Gegensätzen. Die Ouvertüre deutet ähnlich wie die zum „Holländer" durch sinfonische Verarbeitung der weihevollen Pilgergesänge und der bacchantischen Jubelklänge des Venusberges, den Gang des Dramas vor. In der neuen Bearbeitung hat sie indessen ihren selbständigen Schluß verloren und leitet direkt zum Bacchanale über. Sehr bedeutsam ist das sinfonische Vorspiel zum dritten Akt, in Wagners späterer Überarbeitung allerdings auch stark gekürzt, das sich als ausdrucksvolle musikalische Schilderung von Tannhäusers „Pilgerfahrt", also ein Stück echtester Programmusik, darstellt. Es ist das erste jener großen sinfonischen Zwischenspiele, die in Wagners folgenden Werken zu einem stehenden Formfaktor werden. - -

Jener Mangel an Verständnis, über den sich Wagner schon beim Erscheinen des „Holländers" zu beklagen hatte, machte sich beim „Tannhäuser" entsprechend der gesteigerten Neuheit seines Stils naturgemäß noch schärfer geltend. Als es nach mühevollster Vorbereitung am 19. Oktober 1845 in Dresden zur Uraufführung des Werkes mit Tichatschek als Tannhäuser und der Schröder-Devrient als Venus kam, fehlte es zwar nicht an lautem Beifall des Publikums, allein von einem wirklichen Begreifen der Eigenart dieser neuen „Oper" konnte keine Rede sein. Mit dem „Tannhäuser" beginnt überhaupt der fast ein halbes Jahrhundert währende Streit für und wider Wagner, der begeisterte Anhänger und fanatische Gegner als zwei erbittert sich bekämpfende Parteien sich gegenübertreten ließ; damals wurde auch bereits das teils als Spott- teils als Kampfruf dienende Wort von der „Zukunftsmusik" geprägt. Immerhin blieb „Tannhäuser" zunächst bis zum Jahre

1848 in Dresden ständig im Spielplan; auch auf auswärtige Bühnen kam die Oper, so nach Kassel, wo Spohr das Werk herausbrachte, und nach Weimar, wo sie am 16. Februar 1849 unter Liszts Leitung gute Aufnahme fand.

Von der gewaltigen Nervenerregung, die ihm die Beendigung seines „Tannhäuser" gebracht hatte, suchte Wagner im Sommer 1845 in Marienbad Erholung. In heiterer Laune entwarf er dort zunächst den Plan zu einer komischen Oper „Die Meistersinger", die gewissermaßen ein Satyrspiel auf den ernsten „Sängerkrieg" bedeuten sollte, ein Plan, der indessen erst sechzehn Jahre später in ungeahnt vertiefter Weise sich zu herrlichster Reife entfaltete. Zunächst nahm ein weiterer Entwurf, dem die mit dem Tannhäuserstoff ja in mancher Beziehung verknüpfte Lohengrinsage zugrunde lag, das ausschließliche Interesse in Anspruch. Im Winter 1845, nachdem die ersten Aufregungen der Tannhäuseraufführung vorüber waren, führte Wagner die Operndichtung „Lohengrin" vollständig aus; im Lauf der nächsten Jahre wurde die 1846 im Sommeraufenthalt zu Großgraupa bei Dresden mit dem dritten Akt begonnene Komposition fertiggestellt.

Auch den Lohengrinstoff hatte Wagner, wie wir uns erinnern, bereits in Paris kennen gelernt; er ist ebenfalls in einem mittelalterlichen, etwa um 1290 entstandenen bayrischen Gedicht „Loherangrin" überliefert, und auch am Schluß von Wolframs von Eschenbachs „Parzivalepos" kurz angedeutet. Klarer als aus den dem Zeitgeschmack entsprechend mit Episoden überladenen mittelalterlichen Dichtungen trat unserem Meister die Urgestalt der Sage von der Fahrt des Gralsritters Lohengrin zu Elsa von Brabant in der im Ton einer schlichten Volksmär gehaltenen Überlieferung des „Sagenbuchs" der Gebrüder Grimm entgegen. Görres' wissenschaftliche Vorrede zur Ausgabe des bayerischen „Loherangrin" aber eröffnete Wagner den Ausblick auf einige verwandte mittelalterliche Sagenstoffe, wie Konrad von Würzburgs „Schwanenritter", und den „Jüngeren Titurel", aus dem Wagner namentlich die Beschreibung des Gralstempels entnehmen konnte. Im übrigen ließ Wagner bei der Ausführung noch manche andere Erinnerung aus der altgermanischen Sagenwelt einfließen, wie denn zum Beispiel die Szene zwischen Elsa und Ortrud vor dem Münster augenscheinlich dem Streit der Königinnen im Nibelungenlied nachgebildet ist. Von neueren Werken konnten zunächst

zwei Opern, Webers „Euryanthe“ und Marschners „Templer und Jüdin“, die, wie wir sehen werden, musikalisch nicht ohne Einfluß auf den „Lohengrin“ waren, auch textlich manche Anregungen geben, so das Marschnersche Werk in der Ausgestaltung der Gottesgerichtsszene, das Webersche mit den beiden Erscheinungen des Lysiart und der Eglantine, die die Charaktere von Telramund und Ortrud vorzeichneten. In die neuere Literatur des gesprochenen Dramas hatte Immermann mit seinem „Merlin“ die Gralssage und die Erscheinung Lohengrins eingeführt, jedoch in von Wagner so verschiedenem Sinne, daß dieser für seine Zwecke nichts davon verwerten konnte; dagegen dürfte Immermanns Drama mit der Liebesszene zwischen Merlin und Niniane die Vorlage für Wagners nach Grundidee und Verlauf sehr ähnliche Brautgemachszene abgegeben haben. Abermals hat es aber Wagner verstanden, alle diese Anregungen alter und neuer Quellen mit größter Selbständigkeit zu einem einheitlich geschlossenen dramatischen Gebilde zu verarbeiten.

Als Streiter für Elsa von Brabant, die vor König Heinrich vom Grafen Telramund des Brudermords geziehen ward, erscheint im Gottesgericht ein fremder unbekannter Ritter, von glänzender Erscheinung, den ein Schwan in einem Nachen ans Land geführt hat. Durch seinen Sieg über Telramund beweist er Elsas Unschuld, schenkt ihr seine Liebe und macht sie zu seiner Gattin, nachdem sie ihm gelobt hat, nie nach seinem Namen und seiner Herkunft zu fragen. Allein durch die Ränke der Ortrud, der Gemahlin des Telramund, wird die Saat des Zweifels in Elsas Herz gestreut; sie bricht ihr Versprechen und tut die verhängnisvolle Frage an den Gatten. Nun gibt sich dieser als Lohengrin, den Sohn des Gralskönigs Parzival, zu erkennen, als einen Angehörigen jener mit überirdischer Reinheit und Macht gesegneten Ritterschar, der die Pflege des heiligen Grals, der Schale, in der einst das Blut Christi am Kreuz aufgefangen wurde, anvertraut ist. Jeder Gralsritter aber, der von den Menschen als solcher erkannt wurde, hat zur Gralsburg zurückzukehren. So muß sich nun auch Lohengrin von Elsa trennen: dies die schwere Strafe für ihr Vergehen, die ihn nicht minder herb trifft. Ehe er scheidet, führt er ihr aber noch den totgeglaubten Bruder Gottfried zu, den Ortrud in einen Schwan verwandelt hatte, und der durch des Grales Macht nun befreit ist. Elsa aber vermag die Trennungsstunde von dem geliebten Gatten nicht zu überleben und stürzt,

während Lohengrin in der Ferne verschwindet, mit einem Wehruf tot zu Boden.

Die Grundidee des Lohengrinmythus ist eine in der antiken wie neueren Sagenwelt viel behandelte, die Wagner selbst bereits seinen „Feen" zugrunde gelegt hatte: die Sehnsucht des übermenschlichen, überirdischen Wesens nach der rein menschlichen Liebe, wie sie etwa in der griechischen Mythologie mit den Erzählungen von Zeus und Semele, und Eros und Psyche, in der mittelalterlichen Welt mit der Undinensage oder der Sage vom Geisterfürsten Hans Heiling, die uns heute aus Marschners Oper bekannt ist, Ausdruck gefunden hat. Auch Lohengrin, der gottgesandte Held, begehrt sehnsuchtsvoll nach der Liebe des Menschenweibes, die ihm nur durch Verheimlichung seiner überirdischen Natur zuteil werden kann. Diese Liebe vermag aber das Weib nur dem zu schenken, der sich ihr rückhaltlos und ohne Vorbehalt offenbart. An diesem tragischen Konflikt müssen beide zugrunde gehen. Nicht aus schmaler Neugierde, sondern aus tief innerlichem, naturgemäßem Drang, den, dem ihre Liebe gehört, seinem vollen Wesen nach zu erfassen, tut Elsa die verhängnisvolle Frage. Das sichert ihr unsere menschliche Teilnahme, begründet aber zugleich ihre tragische Schuld, die durch Vernichtung ihres und Lohengrins Glücks gesühnt werden muß. Den äußeren Anstoß zu diesem Untergang gibt das Gegenpaar Telramund und Ortrud, jener ein Vertreter ehrlichen kampfestreuen germanischen Reckentums, der aus voller Überzeugung für sein vermeintliches Recht eintritt, aber ebenfalls untergehen muß, weil er, betört und getäuscht von seinem Weibe, sich zum Werkzeug ihrer herrschsüchtigen Rache gemacht hat, diese eine dämonische Streiterin für die alten germanischen Heidengötter, die der neuen Heilslehre aus dem Orient weichen mußten. Damit hat Wagner für seine Dichtung einen wirkungsvollen kulturgeschichtlichen Hintergrund gewonnen, indem er in Lohengrin und Ortrud gewissermaßen die Vertreter zweier Weltanschauungen, der christlichen und der heidnischen, die eben damals ihre letzten Kämpfe ausfochten, sich gegenübertreten läßt.

Bedeutsamer noch erscheint die historische Stimmung, die Wagner durch Einführung der Person König Heinrichs des Städtegründers seinem Drama zu verleihen wußte. Bereits der mittelalterliche Epiker hatte die Lohengrinsage mit den Ungarnkämpfen im Zeitalter Heinrichs I. (919—936) in Verbindung gebracht. So

spielt sich auch bei Wagner das Lohengrindrama ab, während König Heinrich in Brabant weilt, um dort den Heerbann gegen die Ungarn aufzubieten. Das hat nun unserem Meister Gelegenheit zu begeisterter Verherrlichung des deutschen Nationalgedankens gegeben; seinen König Heinrich läßt er die Herrlichkeit des einigen deutschen Reiches mit einer Wärme verkünden, die inmitten der tatsächlichen Kläglichkeit und Zersplitterung der deutschen Verhältnisse zur Zeit der Entstehung von Wagners Dichtung doppelt bewundernswert erscheint. Wagners ganze Kunst ist ein hohes Lied auf das Deutschtum; als unmittelbarstes „patriotisches" Werk im edelsten Sinn des Wortes erscheint im Rahmen seines Schaffens aber der „Lohengrin", und dies ist wohl mit ein Grund dafür, daß es gerade dieses Werk zur verbreitetsten Volkstümlichkeit gebracht hat.

Ihrem eigentlichen Wesen nach ist die Handlung des „Lohengrin" ein Seelendrama, das sich im Innern Elsas abspielt; doch hat Wagner dieses Seelendrama in eine glänzende äußere Umrahmung hineingestellt, die reich ist an wechselnden Eindrücken und wirkungsvollen Gegensätzen. Die in atemloser Spannung verlaufende Gerichtsszene zum Beispiel, die in Lohengrins Ankunft mit dem Schwan gipfelt, ist an Bühnenwirksamkeit wieder eine unvergleichliche Meisterleistung.

Musikalisch zieht der Meister im „Lohengrin" die letzten Folgerungen aus dem im „Holländer" und „Tannhäuser" Angebahnten. Mit diesem Werk ist der Übergang von der Oper älteren Stils zum „Musikdrama" im Wagnerschen Sinn vollzogen. Das tritt äußerlich zunächst darin zutage, daß die bis zum „Tannhäuser" beibehaltene Einteilung des Ganzen in „Nummern", also nach musikalischem Gesichtspunkt, hier der Einteilung in Szenen, nach dramatischem Gesichtspunkt, gewichen ist. Diese „Szenen" sind natürlich zunächst dichterische Formen, bedürfen aber dabei doch auch zugleich musikalischer Vereinheitlichung und Zusammenfassung. Unter den von Wagner dazu verwendeten Mitteln: Festhalten an einer Grundtonart, Vorherrschen eines gewissen Klangkolorits ist am wichtigsten die motivische Entwicklung der Szene aus einheitlichem thematischen Grundmaterial. Diese Gestaltungsform, die in späteren Werken Wagners mit gesteigerter Konsequenz verwirklicht wird, erscheint im „Lohengrin" zum Beispiel in der Anfangsszene des zweiten Aktes (Telramund und

Ortrud vor dem Münster, besonders charakteristisch durchgeführt; das düstere Fis-Moll-Thema, das diese Szene einleitet, wird als stimmungsmalendes Grundelement vom Orchester sinfonisch verarbeitet. Überhaupt weist die motivische Vereinheitlichung der Musik durch weiter gesteigerte Anwendung des Leitmotivs im „Lohengrin" den früheren Werken gegenüber wieder einen entschiedenen Fortschritt auf. Der Titelheld Lohengrin hat ebenso ein ihn durch das ganze Werk begleitendes Motiv, wie sein das Hauptproblem der Handlung bildendes Frageverbot, und auch sonst finden sich mannigfache motivische Erinnerungen. Gerade aber die Verwendung dieses „Frageverbotmotivs" ist dabei teilweise dramatisch höchst bedeutsam, so etwa sein Auftreten im Vorspiel zum zweiten Akt, wo es das Sinnen Ortruds und Telramunds, vor allem aber seine Verwendung in der Kirchgangszene; wenn es hier in dem Augenblick, wo Ortrud gegen Elsa, die an Lohengrins Seite das Münster betritt, drohend den Arm erhebt, mit gewaltiger Wucht im Orchester ertönt, so ist dies wieder ein höchst charakteristisches Beispiel von „musikalischer Deutung der dramatischen Geste", ähnlich indessen abermals ausgeprägter, als wir es im „Tannhäuser" fanden.

Hin und wieder erfahren die Leitmotive auch schon eine dem Charakter der Situation entsprechende thematische Umbildung, wenn zum Beispiel das mit der Person des Gralshelden verknüpfte stolze Akkordthema, das in der Regel in strahlendem A-Dur einherschreitet, zuerst bei Elsas Erzählung von dem glänzenden unbekannten Ritter, der ihr im Traum erschienen sei, mit visionär gedämpfter Klangfarbe in As-Dur auftritt, oder beim Abschied Lohengrins im letzten Akt schmerzlich nach A-Moll verkehrt erscheint. In seinen folgenden Werken hat Wagner dieses Ausdrucksmittel dann in ungeahnter Weise erweitert. Im Zusammenhang mit dieser Art der leitmotivischen Technik beginnt mit dem „Lohengrin" die Verfeinerung der Harmonik im Dienste des dramatischen Ausdrucks. Wie zum Beispiel in Elsas erster Szene vor dem Gericht des Königs der Übergang von sanfter Trauer zu schwärmerischer Verklärung und weiter zu kühner Zuversicht in dem Gang der reich und rasch modulierenden Harmonik Ausdruck gefunden hat, das hat Wagner selbst später theoretisch klargelegt (G. Sch. X, 218 f.).

Auch das Orchester hat im „Lohengrin" gegen früher an Ausdrucksfähigkeit gewonnen. Die Partitur des Werkes weist zum erstenmal die fortan für Wagners Stil (und die gesamte moderne Musik) typische verstärkte Bläserbesetzung auf: drei Flöten, zwei Oboen und Englischhorn, zwei Klarinetten und Baßklarinette, drei Fagotte, drei Trompeten, statt der seit dem Zeitalter der Klassiker üblichen bloßen Doppelbesetzung dieser Instrumentengruppen. Hand in Hand damit geht eine Vermehrung der Ausdruckskraft des Streichkörpers durch gesteigerte Teilung; während im klassischen Orchester lediglich die Violinen, und auch diese nur in zwei Gruppen, erste und zweite, geteilt waren, dehnt Wagner diese Teilung auch auf die tieferen Streicher aus, und erweitert sie andererseits zu vier- bis achtfacher Teilung der Einzelgruppen. Solche Teilungen waren nun auch den älteren Romantikern nichts Unbekanntes; wir finden sie bei Spohr, bei Weber, auch bei Berlioz und sogar in Beethovens Missa solemnis. Allein wie bei anderen technischen Ausdrucksmitteln, so müssen wir auch hier wieder sagen: zu einem Stilprinzip erhob diese Behandlungsart des Streichkörpers erst Wagner. Das Vorspiel zu „Lohengrin", dessen Anfang die Violinen achtfach teilt, bedeutet in Wagners Schaffen das erste charakteristische Beispiel dieser neuen, in bescheidenerer Weise schon im „Tannhäuser" erprobten Instrumentationsart. Wenn außerdem hier das in den Mittelstimmen liegende Gralsmotiv von den Oberstimmen in reicher selbständiger Kontrapunktik umspielt wird, so ist damit jene Orchesterpolyphonie erstmalig angedeutet, die fortan in immer gesteigerter Anwendung die Partituren des Meisters belebt und ihren Höhepunkt in den „Meistersingern" und der „Götterdämmerung" erreicht. Sein also bereichertes Orchester verwendet nun Wagner ebenso wie die modulatorische Harmonik ausschließlich zu dramatischen Charakterisierungszwecken. Vor allem dienen gewisse orchestrale Klanggruppen zur besonderen Zeichnung einzelner Personen: so wird die Partie des Königs meist von dem majestätischen Blechbläsern getragen, während Elsas lieblicher Erscheinung vorwiegend die weichen Holzbläser das musikalische Relief geben, womit Wagner ebenso offensichtlich dem gleichen Verfahren Webers bei Charakterisierung seiner Euryanthe folgt, wie ihm beim Telramund Marschners Bois Guilbert aus „Templer und Jüdin" vorschwebte: hier wie dort sehen wir den finstern

Ankläger durch die düsteren unheimlichen Klangfarben der Bratschen charakterisiert. Dem orchestralen Spiegelbild der Ortrud hat neben Webers Eglantine auch der Kaspar aus dem „Freischütz" einige grell dämonische Farbentöne geliehen.

In der Führung der Gesangsstimmen sehen wir im „Lohengrin" die Vereinigung arioser und rezitativischer Melodik zu einem einheitlich dahinfließenden Sprachgesang beinahe ganz vollendet; zur schönsten Blüte erscheint dieser entfaltet in der Brautgemachszene des dritten Aktes: das ist bereits ganz jene Vereinigung von edelster melodischer Schönheit mit natürlich und ungezwungen dahinfließender Deklamation, wie sie uns dann im ersten Akt „Walküre" und weiterhin im „Tristan" entgegentritt. Wenn im übrigen die Musik trotz der Szeneneinteilung im einzelnen doch noch eine Reihe geschlossener musikalischer Partien bringt, wie etwa das ausdrucksgewaltige Gebet des Königs in der Gerichtsszene, das duftige Lied Elsas: „Euch Lüften, die mein Klagen", vor allem auch eine Reihe von Chören, darunter den edel volkstümlichen Brautgesang zu Anfang des dritten Aktes, so liegt das hier wie beim „Tannhäuser" im Stoff begründet, der derartige musikalisch-lyrische Ruhepunkte notwendig mit sich bringt. Nur ausnahmsweise hat man dabei die Empfindung eines Rückfalles in den alten Opernstil. Abgesehen von dem eben genannten „Duett" zwischen Elsa und Ortrud ist dies namentlich bei den Männerchören des zweiten Aktes („In Früh'n versammelt uns der Ruf") der Fall; sie sind ein Erbe der mit den Befreiungskriegen einsetzenden Blütezeit des Männerchorgesanges, welcher in den Romantikern Weber, Marschner, Kreutzer und anderen bedeutende Vertreter gefunden hatte und von ihnen, namentlich von den beiden letzteren, auch in die Oper aufgenommen worden war. Wagner machte sich über diese „Liedertafelei" in der Oper später lustig (G. Sch. X. 164), hat ihr aber, wie wir sehen, selbst in seinem „Lohengrin" Tribut geleistet.

Wenn sonst noch im „Lohengrin" innerhalb der Szenen „geschlossene" Gesangspartien vorkommen, so handelt es sich dabei nicht um musikalische, sondern um freie (poetische) Formen, wie bei den markigen Ansprachen des Königs, bei Telramunds Anklagen im ersten und zweiten Akt, oder bei Lohengrins Erzählung von seiner Herkunft und dem Gralsreich Monsalvat. Die letztere vertritt wieder den uns seit dem „Holländer" bekannten Typus der

großen „Erzählungen" und entfaltet in engem Rahmen noch einmal den ganzen ätherischen und glanzvollen Klangzauber, mit dem Wagner in seinem Werk die Welt des Grals und die Person seines Abgesandten verklärt hat. In diese Welt führt gleich das Vorspiel der Oper ein, von dessen technischer Bedeutung ja bereits die Rede war, und das, als ein fortlaufendes gewaltiges Crescendo angelegt, das beseligende Niedersteigen des Grals auf die Erde ausdrücken soll; der tragische Konflikt des nachfolgenden Dramas ist darin noch nicht vorgedeutet. Das Vorspiel zum dritten Akt setzt die mit dem „Tannhäuser" begonnene Reihe bedeutsamer sinfonischer Intermezzi fort; es schildert in rauschenden Klängen das frohe Hochzeitsfest Elsas.

Fassen wir kurz zusammen: Ersatz der musikalischen „Nummern" durch dramatische „Szenen", verstärkte Besetzung des Orchesters (dreifache Bläsergruppen, Mehrteilung der Streicher), Steigerung der leitmotivischen Technik, beinahe ausschließliche Vereinigung von Arie und Rezitativ zum „Sprachgesang" — das sind die formgeschichtlich wichtigen Fortschritte, die „Lohengrin" gegenüber den früheren Werken des Meisters und seiner Vorgänger bringt. Im Hinblick auf diese Stilneuheit ist Liszts kühnes Wort: „Mit dem ‚Lohengrin' nimmt die alte Opernwelt ein Ende, der Geist schwebt über den Wassern und es wird Licht", wohl berechtigt. —

Eine Aufführung seines „Lohengrin" vermochte Wagner zunächst weder in Dresden noch auswärts durchzusetzen. Mit um so schönerem Gelingen erfüllte er dafür seine Pflichten als ausübender Künstler. Als Dirigent der Oper suchte er den Geschmack des Publikums durch Pflege der besten Werke zu heben. Namentlich die Opern Mozarts und Webers fanden in ihm einen begeisterten Interpreten, auch Spohrs „Jessonda" wandte er seine ganze Sorgfalt zu. Mit einer Einstudierung von Spontinis „Vestalin" huldigte er seiner alten Neigung für diesen ernstesten zeitgenössischen Vertreter der romanischen Oper, und Glucks „Iphigenia in Aulis" brachte er zu einer Wirkung, die dem als „total veraltet" verschrienen Werk niemand zugetraut hätte. Er hatte dabei die Oper nicht nur durch zahlreiche kleinere musikalische Änderungen etwas aufgefrischt, sondern auch den matten Schluß des Originals dichterisch sehr wirkungsvoll umgestaltet. Indem er die Griechen nach der Opferszene mit dem

Ausruf: „Nach Troja" zu den Schiffen eilen läßt, schließt er die Oper mit einem großartigen welthistorischen Ausblick ab; vielleicht kannte er Paers einst berühmte Oper „Achilles", in der dieser Aktschluß wortgetreu vorgebildet ist. Als Konzertdirigent gab Wagner in den von ihm geleiteten Konzerten der Hofkapelle neben den Klassikern und den bedeutendsten Schöpfungen der Zeitgenossen, besonders Schumanns und Mendelssohns, auch älteren Meistern, namentlich Bach, Raum. Auch Palestrinas „Stabat mater" suchte er durch stilvolle Vortragsbearbeitung zu neuer Wirkung zu bringen. Seine größte Tat war aber die Aufführung von Beethovens neunter Sinfonie, die damals in Deutschland noch allgemein als mißlungene Schöpfung eines alternden Genies galt. Wagner hatte sie, wie wir uns erinnern, zuletzt in den Pariser Konservatoriumskonzerten gehört. Sein Plan, sie zur Aufführung zu bringen, stieß in allen Musikkreisen Dresdens auf heftigsten Widerstand, allein Wagner überwand alle Schwierigkeiten mit zäher Energie, und als am 5. April 1846 die Aufführung zustande kam, brachte sie dem Werk wie den Ausführenden einen unerwartet glänzenden Erfolg. Von jener Aufführung an datiert der Siegeszug der Sinfonie durch die deutschen Konzertsäle, der sie heute zu einem der gefeiertsten Werke der gesamten Musikliteratur werden ließ. Zur Förderung des Verständnisses schrieb Wagner damals eine programmatische Erläuterung der Sinfonie, in der er ihren künstlerischen Gehalt in poesievoller Weise durch Zitate aus Goethes „Faust" erklärte, ein charakteristisches Dokument der damals als Erbe des Romantikerzeitalters aufkommenden Neigung zu dichterischer Deutung der Instrumentalmusik.

Neben seiner Stellung als Hofkapellmeister wirkte Wagner auch als Dirigent der 1839 gegründeten Dresdner Liedertafel, für die er außer zwei kleinen Gelegenheitswerken seine „biblische Szene": „Das Liebesmahl der Apostel" schrieb (Sommer 1843). Wie später mit den Chören im zweiten Akt des „Lohengrin", so huldigte Wagner auch mit diesem kurzen oratorischen Werk der eben technisch auf der Höhe stehenden, ästhetisch freilich schon allgemach dem Verfall entgegengehenden Richtung des deutschen Männergesanges. Die vortrefflich geschulten Männerchöre, die damals ziemlich zahlreich zur Verfügung standen, veranlaßten die Tonsetzer zur Komposition von kleineren Oratorien für Männerchor ganz oder teilweise A cappella (ohne Instrumen-

talbegleitung). Neben C. Löwe („Die Apostel von Philippi", „Die eherne Schlange"), K. E. Hering („David"), Julius Otto („Hiob") u. a. gehört in diese Richtung auch Wagner mit seinem „Liebesmahl", dessen Text die bekannte biblische Erzählung von der Sendung des heiligen Geistes behandelt. Das Werk zerfällt in zwei Teile; der erste ist A cappella, im Ausdruck teilweise schon eine Vorahnung des „Parsifal", beim zweiten tritt — tonmalerisch das Herniedersteigen des heiligen Geistes im Brausen des Sturmwindes andeutend — das Orchester mit einem elementar wirkenden Crescendo ein und begleitet von da an bis zum Schluß. In dem durchaus dramatischen Charakter des Werkes verleugnet sich Wagners Sonderbegabung nicht.

Eine andere ruhmvolle Tat vollbrachte Wagner durch Verwirklichung des lange gehegten Planes, die sterblichen Überreste Karl Maria von Webers in die Dresdner Heimat überführen zu lassen. Am 5. Juni 1826 war der Meister des „Freischütz" in London, wo er die Einstudierung seiner letzten Oper „Oberon" geleitet hatte, gestorben und in der Marienkapelle zu Moorfields beigesetzt worden. Bereits 1841 ward der Gedanke, den Gebeinen Webers ein Grab in deutscher Erde zu bereiten, angeregt. Dank des Feuereifers, mit dem Wagner sich der Sache annahm, gelang es, das schier Unmögliche durchzuführen. Am 15. Dezember 1844 fand die Trauerfeierlichkeit, nachdem der Sarg tags zuvor in Dresden angekommen war, statt. Wagner hatte dazu mit Zugrundelegung zweier Motive aus „Euryanthe" einen stimmungsvollen Trauermarsch geschrieben und feierte den großen Toten als den „deutschesten Musiker" in einer poesievollen, warmbegeisterten Gedächtnisrede.

Trotz dieser erfolgreichen Tätigkeit nach allen Richtungen hin, blieben Wagner bittere Kämpfe nicht erspart. Namentlich die öffentliche Kritik war ihm meist feindlich gesinnt, und mit dem Opernpersonal und den Orchestermusikern gab es bei Wagners strengen künstlerischen Anforderungen Reibereien genug. Ein kleiner treuer Freundeskreis, als dessen hervorragendste Glieder die später als Adressaten einer Reihe hochbedeutender Briefe verewigten Orchestermusiker F. Heine und Theodor Uhlig, Chordirektor Wilhelm Fischer, August Röckel sowie der Hausarzt Dr. A. Pusinelli erscheinen, scharte sich zwar um ihn, einige bedeutende Künstler, wie der Tenorist Tichatschek und die Schröder-Devrient, brachten seinem Schaffen verständnisvolle Förderung

entgegen, und allein die Mehrzahl der Berufsgenossen stand ihm ablehnend gegenüber. Das Publikum schenkte zwar den Leistungen des jungen Kapellmeisters von Anfang an seine Gunst, allein dieser mußte doch erleben, daß die seichtesten, wertlosesten Modeprodukte mit derselben Begeisterung aufgenommen wurden, wie seine eigenen Werke oder die von ihm geleiteten klassischen Opern. Unter diesen Verhältnissen mußte Wagners ganzes Sinnen und Denken auf Reform der bestehenden Kunstzustände gehen. Mit einem „Promemoria die königliche Kapelle betreffend", das er am 1. März 1846 bei der Intendanz einreichte, machte unser Meister den ersten Versuch in dieser Richtung, und als bereits die Wogen der Revolution brandeten, arbeitete er (1848) noch einen dem Kultusminister vorgelegten „Entwurf zur Organisation eines deutschen Nationaltheaters für das Königreich Sachsen" aus, in dem er die Umwandlung des Theaters aus einem Hofinstitut zu einer dem Volke dienenden Bildungsanstalt verlangte. Ehe aber dieser Entwurf zu einer legalen Erledigung kam, schlugen die Fluten der Revolution über dem Haupte seines Urhebers zusammen.

Noch einmal aber, bevor es zum Losbrechen des Sturmes kam, zog sich unser Meister zur künstlerischen Schaffenstätigkeit zurück, freilich auch dabei nicht ganz unabhängig von den gewaltigen Bewegungen auf der politischen Weltbühne. Denn wenn Wagner noch während der Arbeit am „Lohengrin" (1848) den Plan faßte, Kaiser Friedrich Rotbart zum Helden eines historischen Dramas zu machen, so war es zweifellos auch der Blick auf die politische Verwirrung der Gegenwart, der die Gestalt des alten Stauferhelden, welcher im Kyffhäuser dem neuen Erwachen des Deutschen Reiches entgegenharrt, mahnend vor ihm aufsteigen ließ. Der Entwurf sollte indessen nicht eine historische Oper, sondern lediglich ein gesprochenes Drama abgeben. Allein wie früher bei der „Sarazenin" so lenkte nun auch hier beim „Rotbart" eine verwandte Sagengestalt den Blick Wagners ab: der Nibelungenheld Siegfried erschien ihm im Rahmen des Mythus gewissermaßen als das Abbild des historischen Stauferkönigs, eine Ansicht, die er im Anschluß an den Philologen und Geschichtsforscher K. W. Göttling in einer längeren Abhandlung „Die Wibelungen, Weltgeschichte aus der Sage" klarzulegen suchte. Hierauf entwarf er einen großzügigen Plan zu einem Nibelungendrama, dessen letzter Teil „Siegfrieds

Tod" noch im Herbst 1848 dichterisch vollständig ausgeführt wurde. Außerdem skizzierte er zu Anfang 1849 ein fünfaktiges Drama „Jesus von Nazareth", wobei er die Person des Stifters der christlichen Religion alles Übernatürlichen entkleidete, den Schwerpunkt auf die Herausarbeitung der sittlichen Idee des Christentums als der Religion der Liebe legte und als Hintergrund zugleich ein dramatisch meisterhaftes Kulturbild aus Palästinas augusteischem Zeitalter entwarf. Erscheinen dabei die politisch-freiheitlichen Regungen des von den Römern geknechteten Judenvolkes gewissermaßen als Spiegelbild der deutschen Zustände in der stürmischen Gegenwart, so treten in dem philosophisch lehrhaften Element, dem ein übermäßig breiter Raum gegönnt war, die sozialpolitischen Anschauungen des achtundvierziger Jahres, soweit Wagner sie in sich aufgenommen hatte, nicht minder klar und deutlich hervor. Außer Erinnerungen an die Theorien des St. Simonismus und die sozialen Schriften des Abbé Lamenais und namentlich Proudhons, denen Wagner in Paris nähergetreten war, zeigt sich im „Jesus von Nazareth" auch zum ersten Male deutlich der Einfluß Feuerbachs, der für die nächstfolgenden Schriften Wagners von großer Bedeutung werden sollte. —

Durch die zunehmende Verwirrung der äußeren Lage war Wagner unterdessen auch zur praktischen Beteiligung an der Politik gedrängt worden. Er trat dem Dresdner „Vaterländischen Verein", der die Einführung der Republik erstrebte, bei und äußerte sich über seine politischen Anschauungen dort auch in einer am 14. Juni 1848 gehaltenen Rede, sowie später, kurz vor dem Losbruch des Dresdner Aufstandes, in zwei Zeitungsartikeln: „Revolution" und „Wie verhalten sich die republikanischen Bestrebungen dem Königtum gegenüber?" In dem letzteren Aufsatz entwickelte Wagner eine sehr ideale aber nicht minder utopistische Theorie von einer Vereinigung der Republik mit dem deutschen Erbkönigtum. Wagner hat sich mit den eigentlichen politischen Fragen von damals zweifellos sehr interessiert befaßt. Was ihn aber letzten Endes in die Reihen der Revolutionäre führte, war ein künstlerischer Grund: die Erkenntnis, daß sein künstlerisches Ideal sich unter den herrschenden Verhältnissen nicht verwirklichen lasse; er erhoffte von der politischen zugleich auch eine künstlerische Umwälzung. Ob Wagner sich aktiv an den Unruhen, die im Mai 1849 nun auch in Dresden

losbrachen, beteiligt hat, ist bis heute noch nicht ganz aufgeklärt. Jedenfalls aber hatte er sich weit genug mit den von dem russischen Nihilisten Bakunin geführten Revolutionären eingelassen, um nach der raschen, blutigen Niederwerfung des Aufstandes schwere Strafe fürchten zu müssen. So ergriff er mit vielen anderen, darunter auch dem berühmten Architekten Semper, die Flucht. Der ehemalige königlich sächsische Hofkapellmeister war wieder ein „freier Mann"! —

U.L.B.
GRONINGEN

3. Kapitel.

Im Exil.

Wagner als Theoretiker. Historische Grundlegung.
Der Ring des Nibelungen. Tristan.

Die erste Station auf seiner Flucht machte Wagner in Weimar; dort gewann er sich in Franz Liszt, der hier seit einem Jahr als „Hofkapellmeister in außerordentlichen Diensten" nach seiner glänzenden Virtuosenlaufbahn ein stilles Asyl zu eigenem künstlerischem Schaffen gefunden hatte, einen der treuesten, idealsten und opferwilligsten Freund seines Lebens. Hatten sich bei früherem gelegentlichen Zusammentreffen die beiden Künstler nicht näher zueinander hingezogen gefühlt, so änderte sich das nun, als Liszt mit Wagners Schöpfungen näher vertraut wurde und in kongenialer Begeisterung ihre Bedeutung erfaßte. Am 16. Februar 1849 war unter Liszts Leitung in dem kleinen Weimarer Hoftheater der „Tannhäuser" erstmalig gegeben worden, und von nun an wurde Liszt einer der eifrigsten und machtvollsten Vorkämpfer der Wagnerschen Kunst. Wagner hatte bei seinem jetzigen Aufenthalt die Freude, einer Tannhäuserprobe beiwohnen zu können, mußte aber dann schleunig aufbrechen, da ihm die Dresdner Verfolger dicht auf den Fersen waren. So eilte er, über die Grenze zu kommen, und traf am 29. Mai in Zürich ein, wo er, von vorübergehenden Reisen abgesehen, nun für neun Jahre seinen Aufenthalt nahm. Manche Anregung bot ihm hier der Verkehr mit Männern wie Georg Herwegh, Gottfried Keller, Ludwig Ettmüller und Gottfried Semper, die teilweise gleich ihm als politische Flüchtlinge die freie Schweiz zum Zufluchtsort erkoren hatten. Auch des örtlichen Musik- und Theaterlebens

nahm sich Wagner an, begann ferner mit Unterweisung Hans von Bülows als Dirigent die Heranbildung jüngerer Kräfte zur stilvollen Pflege seiner Kunst.

Auf Liszts Zureden entschloß sich Wagner, Ende 1849 und Anfang 1850 noch einmal einen Versuch mit Paris zu machen, fühlte sich aber von dem dortigen Kunsttreiben, dessen Hohlheit er schon zehn Jahre früher durchschaut hatte, so angewidert, daß er den Plan wieder fallen ließ und in sein Züricher Asyl zurückkehrte. Die Werke, die Wagner für Paris in Aussicht genommen hatte, hätten dem dortigen Geschmack, der eben in Meyerbeers „Propheten" schwelgte, kaum entsprochen: weder die Ausführung des „Jesus von Nazareth" noch ein geplanter „Achilleus" und am wenigsten die dramatische Bearbeitung der Sage von „Wieland dem Schmied", die Wagner im Zusammenhang mit den nordischen Nibelungenüberlieferungen namentlich aus der Edda und Wilkinasage kennen lernte, und die anderthalb Jahrzehnte früher (1835) Karl Simrock bereits zu einem epischen Heldengedicht angeregt hatte. In Wagners Auffassung erschien der germanische Dädalus und Hephästus, der auf selbstgeschmiedetem Flügelpaar der Haft der feindlichen Neidlinge entfliehend kühn sich aufschwingt, der Freiheit und Liebe entgegen, als Symbol des deutschen Volkes und seiner Kunst: „O einziges, herrliches Volk! Das hast du gedichtet, und du selbst bist dieser Wieland! Schmiede deine Flügel und schwinge dich auf"; mit diesem ekstatischen Ausruf beschließt Wagner seinen Entwurf. Zur Vollendung ist das Werk nicht gekommen.

Zunächst drängte es den Künstler überhaupt, all die mannigfachen Eindrücke, die er in den letzten wechselvollen Jahren gesammelt hatte, die neue Auffassung seiner Kunst und ihrer Ziele, die ihm dabei aufgegangen war, sich selbst und der Welt zur Klärung genau und eingehend festzulegen. So sehen wir Wagner nun für einige Jahre fast ausschließlich als Theoretiker hervortreten: in einer Reihe teilweise sehr umfangreicher Schriften strebt er, dem ihm vorschwebenden Ideal des Kunstwerkes die festumrissene theoretische Grundlegung zu geben. Noch 1849 entstanden „Kunst und Revolution" und „Das Kunstwerk der Zukunft"; ihnen schlossen sich im folgenden Jahre „Kunst und Klima", „Das Judentum in der Musik" (1869 erweitert), sowie das theoretische Hauptwerk „Oper und Drama" an, das indessen erst 1851 zur Vollendung kam; von

einigen kleinen, später zu nennenden Arbeiten abgesehen, beschloß die in dem gleichen Jahre erschienene „Mitteilung an meine Freunde“ diese Gruppe theoretischer Werke. In diesen Schriften entwickelt Wagner nun eingehend die Lehre von seinem künstlerischen Ideal, dem dramatischen „Gesamtkunstwerk“.

In der ersten Schrift „Kunst und Revolution“ zeichnete er die allgemeinen Grundlinien seiner Ideen. Von dem Vorbild des griechischen Dramas ausgehend, das alle Künste zu gemeinsamer Wirkung vereinigt habe, fordert er ein ähnliches Kunstwerk auch für unsere Zeit. Die Einzelkünste müßten ihre „egoistische Sondereristenz“ aufgeben und sich in den Dienst des Dramas stellen. Ehe sich aber das daraus erhoffte Gesamtkunstwerk verwirklichen lasse, müsse durch eine allgemeine Umwälzung, „die große Menschheitsrevolution“, auch der soziale Boden dafür geschaffen werden. Das Theater müsse der Notwendigkeit industrieller Spekulation enthoben und der Künstler wie die Menschheit überhaupt von der Sorge um die physische Existenz befreit werden. Wie in Hellas der Sklave, so soll in der Moderne die Maschine die gemeine Arbeit übernehmen; so wird aller Tätigkeitstrieb sich auf künstlerisches Gebiet konzentrieren. Zweck des Lebens wird alsdann die Freude sein. — Diese Gedanken führt nun Wagner in seinen späteren Schriften weiter aus. Daß er dabei von Anfang an weitausholend sich bemüht, die politischen, historischen, sozialen, ja selbst die naturwissenschaftlichen und Rassenverhältnisse als Voraussetzung seines künstlerischen Ideals zu prüfen, hat seinen Grund in der grundlegenden Stellung, die er seinem Kunstwerk für Kultur und Leben zuweist. Deshalb ist mit Entschiedenheit zu betonen, daß Wagner, auf so entfernte Gebiete er sich als Schriftsteller auch begeben mag, in Wahrheit doch stets nur über seine Kunst schreibt. Daraus erklären sich auch die Einseitigkeiten, Übertreibungen, Verzerrungen, die ihm gelegentlich mit unterlaufen: er sieht eben die Dinge mit dem Auge des für sein Ziel begeistert kämpfenden Reformators, wobei es ohne schroffe Einseitigkeiten unmöglich abgehen kann.

Positive Inhaltswerte bieten am meisten die künstlerischen Teile von Wagners Schriften, obgleich auch sie sich von Einseitigkeit nicht freihalten. Am schroffsten tritt diese hervor, wenn er namentlich im „Kunstwerk der Zukunft“, die „egoistische Sonderherrschaft“ der Einzelkünste bekämpft, die fortan in der

„erlösenden" Vereinigung zum Gesamtkunstwerk aufgeben soll. Dieses „Gesamtkunstwerk" hat in „Oper und Drama" für Wagner mit dem Ideal des mythologischen Musikdramas greifbare Formen angenommen. Die bisherige Oper habe dieses Ideal nicht zu verwirklichen vermocht, da sie an einem Grundirrtum krankte, dem Irrtum nämlich, „daß ein Mittel des Ausdruckes (die Musik) zum Zwecke, der Zweck des Ausdruckes (das Drama) aber zum Mittel gemacht war". Als streng kritischer Richter geht Wagner die Geschichte der Oper durch, an ihren verschiedenen Phasen der Entwicklung die Mangelhaftigkeit ihrer Gattung nachweisend. Den Höhepunkt des Verfalles erkennt er dabei in der neueren, durch Meyerbeer voll ausgebildeten „großen Oper" mit ihrem verlogenen Pathos, ihrem banalen Pomp und ihrer groben Effekthascherei. Mit eingehender Prüfung der verschiedenen Ausdrucksmittel, namentlich in Dichtung und Musik, geht Wagner sodann daran, sein Ideal des Musikdramas theoretisch zu konstruieren. Den dichterischen Stoff soll dieses Musikdrama ausschließlich dem Mythus entnehmen, weil nur hier „das Reinmenschliche", das sich als Inhalt jedes wahren Dramas aussprechen müsse, klar zutage trete, losgelöst von aller „historischer Konvention". Die sprachliche Anlage der Dichtung müsse sich auf den germanischen Stabreim, „dieses dichtende Moment der Sprache, ... in dem wir die urälteste Eigenschaft aller dichterischen Sprache erkennen", stützen mit Vermeidung des modern gekünstelten „romanischen" Endreims. Aus der musikalischen Gestaltung müssen alle undramatischen, lediglich musikalischen Gesetzen folgenden Formen verschwinden, so zum Beispiel die „die individuelle Kundgebung" des einzelnen verwischenden Chor- und Ensemblesätze. Die Gesangsmelodie soll ganz aus dem Wortvers hervorgehen; das darin Ausgedrückte soll das Orchester in seiner Art aufnehmen und selbständig verwerten, ebenso wie es die dramatische Gebärde des Darstellers dem Gehöre verdeutlichen soll. Diese Aufgabe des modernen Orchesters sei ähnlich der des Chores in der griechischen Tragödie: das Orchester soll in diesem Sinne gewissermaßen die Stimme des Gewissens der Handelnden sein, das tieferen Einblick in ihre unausgesprochenen Gedanken, Gefühle, Erinnerungen sowie in die geheimen Zusammenhänge des Dramas eröffnet, als sie Worte und Gebärden allein jemals geben könnten. Das wichtigste Mittel hierzu hat das

Orchester in der einheitlichen thematischen Entwicklung aus gewissen Grundmotiven, welche als musikalische Symbole der bedeutendsten Personen und Ideen der Handlung erscheinen: kurz gesagt, in der „leitmotivischen" Anlage, von der des näheren gleich die Rede sein wird. Das Wort „Leitmotiv" stammt übrigens nicht von Wagner, sondern von dem Musiker Gottlieb Federlein, einem der ersten Erklärer der „Ring"-Musik. Gemeingebräuchlich wurde es durch H. v. Wolzogens Erläuterungsschriften.

Das musikdramatische Kunstwerk, wie es Wagner hier lehrt und auch praktisch mit herrlichstem Gelingen verwirklichte, erscheint gewissermaßen als Verschmelzung des in der Musik durch Beethoven, in der Dichtkunst durch Schiller Errungenen. Beethovens geniale sinfonische Kunst hatte die Instrumentalmusik zu jener höchsten Ausdrucksfähigkeit erhoben, die trotz ihrer begrifflichen Unfaßbarkeit doch unverkennbar deutlich auf einen bestimmten Inhalt hinweist. Schiller andererseits hatte dichterisch das Problem des „Seelendramas", das sich nicht auf Darstellung einer äußeren sichtbaren Handlung beschränkt, sondern die inneren psychischen Triebkräfte zu entschleiern und zu deuten sucht, so weit verwirklicht, als es mit dem gesprochenen Wort allein eben möglich erschien. Hiermit war ein Punkt der Entwicklung in beiden Künsten erreicht, in dem eine Verschmelzung ihrer Wirkung von fruchtbarster Bedeutung sein mußte. Die begriffliche Unfaßbarkeit der Instrumentalmusik vermochte durch Verbindung mit dem Drama ihre inhaltliche Deutung zu finden und konnte ihrerseits die seelischen Untergrundstimmungen des Dramas, nach deren Ausdruck Schiller so heiß gerungen, in einer der bloßen Wortdichtung unerreichbaren Eindringlichkeit klären und wiedergeben. —

Mit Schiller hatte übrigens Wagner auch sonst als Theoretiker manche Berührungspunkte, so in der allgemeinen Auffassung der hohen Aufgabe des Theaters für die Volksbildung und die ethische Kultur, so selbst in einzelnen Dingen, wie in der Klage über die Schwierigkeit, den idealen (— nach Wagner den „reinmenschlichen") Gehalt der historischen Stoffe bei der dichterischen Behandlung herauszuarbeiten. Und wie Wagner demgegenüber auf den Mythus als einzig geeignete dramatische Stoffquelle hinweist, so ruft Schiller drei Tage vor seinem Tode aus: „Gebt mir Märchen (!) und Rittergeschichten, da liegt doch der Stoff zu

allem Großen und Schönen!" Das wichtigste literarische Vorbild Wagners in jener Epoche seiner Schriftstellerei war aber der Philosoph Ludwig Feuerbach, dessen Einfluß wir erstmalig schon in der Dichtung des „Jesus von Nazareth" begegneten. Feuerbach hatte der Meister auch die erste Ausgabe des „Kunstwerkes der Zukunft" gewidmet. Schon der Titel dieses Werkes weist auf Feuerbachs „Grundsätze der Philosophie der Zukunft" hin; der Philosophie Feuerbachs verdankt aber Wagner auch ein gut Teil seines sprachtechnischen, begrifflichen Rüstzeuges sowie seiner Deduktionsmethode. Feuerbachs, des Junghegelianers Atheismus ferner war für Wagner in jener Zeit ein willkommener Anhaltspunkt bei seinen Angriffen auf das seinen „reinmenschlichen" Idealen widersprechende dogmatische Christentum. Am stärksten aber wirkte auf Wagner der Feuerbachsche „Entwicklungsgedanke". Die Aufstellung dieses Entwicklungsgedankens war die Hauptleistung der Hegelschen Philosophie gewesen; es ist die Idee, daß die Dinge, besonders auch der Mensch und die menschliche Gesellschaft sich naturnotwendig und fortgesetzt zu immer höherer Vollkommenheit entwickeln. Wagner zeigt sich davon ebensosehr in den geschichtsphilosophischen Teilen seiner Schriften (namentlich in „Kunst und Revolution") beeinflußt, wie darauf überhaupt sein ganzes hoffensfreudiges Schauen in die Zukunft, von der er Verwirklichung seines künstlerischen Ideals erhofft, sich stützt. Ja selbst als Künstler war er, wie wir hören werden, in der ersten Fassung des Schlusses der „Götterdämmerung" von diesem Evolutionismus beherrscht. Die bitteren Lebenserfahrungen mußten dann aber unseren Meister naturgemäß mehr und mehr dieser mit der Praxis im Widerspruch stehenden optimistischen Lehre entfremden und zu einer endgültigen Abkehr von ihr führen, als der Nibelungendichter in Arthur Schopenhauer den verwandten Geist fand.

Durch Reform der Oper suchte Wagner sein Ideal des Gesamtkunstwerkes zu verwirklichen. Ausschlaggebend ist dabei das Streben, die dramatische Natur der Oper wieder zu ihrem Rechte zu bringen. Nicht als musikalisches sondern als dramatisches Kunstwerk soll die Oper erscheinen. Die Musik soll dabei ebenso wie die Mimik (Schauspielkunst) und die Bildnerei (Dekorationen, Bühnenarrangements) nur ein mitwirkender Teil, ein Faktor des Gesamtkunstwerkes,

des Dramas sein. Die großartige Verwirklichung, die Wagner diesem Reformgedanken gegeben hat, steht einzig in ihrer Art da: der Gedanke selbst aber, sowie auch die einzelnen seiner Verwirklichung dienenden Ausdrucksmittel sind keineswegs etwas ganz Neues; sie können auf eine vielgliedrige entwicklungsgeschichtliche Vergangenheit zurückblicken.

Durch die Schilderungen der Schriftsteller von den tiefen Wirkungen des mit Musik verbundenen alten griechischen Dramas begeistert, strebte zu Ende des 16. Jahrhunderts eine Gesellschaft von Musikern und Musikfreunden zu Florenz eine Erneuerung dieser Kunst an. Aus diesen Versuchen und Bestrebungen ging die Kunstform der Oper hervor; nicht ein musikalisches, sondern ein dramatisches Ideal — das griechische Drama, das ja auch Wagner zum Ausgangspunkt seiner Theorie gewählt hatte — war es also, das die Erfinder der Oper leitete, und die Musik erschien nur als Wirkungsmittel zum dramatischen Zweck. „Dramma in musica" war denn auch die Bezeichnung, die diese ersten Opern in der Regel trugen, so daß also Wagners Ausdruck „Musikdrama" auf eine beiläufig 250jährige Vergangenheit zurückblicken kann. Der Name „Oper" (opera, opera in musica) findet sich erst etwa seit Mitte des 17. Jahrhunderts, eben als die Oper allmählich anfing, ihren dramatischen Charakter zu verlieren.

In der Theorie erhielt sich die Idee von der dramatischen Natur der Oper teilweise noch lange; in der Praxis kam nach längerer Pause Gluck wieder mit aller Entschiedenheit darauf zurück. In der Widmung seiner „Alceste" (1769) an den Großherzog von Toskana spricht er dies ausdrücklich aus: „Ich dachte die Musik wieder auf ihre wahre Bestimmung zu beschränken, der Poesie zu dienen für den Ausdruck und für die Situationen des Gegenstandes, ohne die Handlung zu unterbrechen oder sie durch unnütze überflüssige Verzierungen zu erkälten..." In seinen Reformopern „Orpheus", „Alceste", „Paris und Helena", „Armida" und den beiden „Iphigenien" hat Gluck seine Theorie verwirklicht und wahre musikalische Dramen geschrieben. Ist bekanntlich auch Glucks Stellung keine so isolierte, wie man früher annahm, hatte er auch in manchen Meistern der sogenannten zweiten neapolitanischen Schule (Majo, Traetta Jomelli u. a.) sowie in der den dramatischen Charakter nie ganz verleugnenden älteren französischen Oper gewichtige Vorbilder, so

hat doch seit den Florentinern und vor Richard Wagner niemand das dramatische Wesen der Oper theoretisch und praktisch so scharf und entschieden erfaßt wie er. Die dramatische Idee der Oper ging nach Gluck dem Bewußtsein der Künstler nicht mehr verloren, ja die größten unserer Dichter und Denker gewannen sogar schon ganz deutlich die Vorstellung von jenem von Wagner nachmalig gelehrten und verwirklichten Gesamtkunstwerk der Zukunft. So meint zum Beispiel Herder im Hinblick auf Gluck, dieser habe Nacheiferung gefunden, „aber vielleicht eifert ihm bald einer vor: daß er nämlich die ganze Bude des zerschnittenen Opernklingklangs umwirft und ein Odeum aufrichtet, ein zusammenhängendes lyrisches Gebäude, in welchem Musik Poesie, Aktion und Dekoration eins sind." Sehr klar erkannte dagegen Schiller das fragliche Problem, wenn er am 29. Dezember 1797 an Goethe schreibt: er habe immer ein gewisses Vertrauen zur Oper gehabt, daß aus ihr wie aus den Chören der alten Dionysosfeste das Trauerspiel in einer edleren Gestalt sich loswickeln sollte; sie stimme durch die Macht der Musik das Gemüt zu einer schöneren Empfänglichkeit, und es könne auf diesem Wege am Ende sich gar das Ideale auf das Theater stehlen. Goethe antwortete kurz: „Ihre Hoffnung würden Sie neulich im ‚Don Juan' auf einen hohen Grad erfüllt gesehen haben; dafür steht aber auch dieses Stück ganz isoliert, und durch Mozarts Tod ist alle Hoffnung auf etwas Ähnliches vereitelt." Daß der Dichterfürst hier gerade auf Mozart hinweist, hat tiefe Berechtigung. Denn wenn Mozart auch äußerlich an der italienischen Opernform festhielt, so hat er doch, namentlich im „Figaro" und „Don Juan" Glucks Forderung der dramatischen Charakteristik in unvergleichlicher Weise erfüllt. Auch die Meister der romantischen Oper waren sich des dramatischen Wesens der Oper wohl bewußt, am meisten vielleicht Weber. Als man in Breslau eine Konzertaufführung der „Euryanthe" veranstalten wollte, wies er dieses Ansinnen mit der Begründung zurück, diese Oper sei „ein rein dramatischer Versuch, seine Wirkung nur von dem vereinigten Zusammenwirken aller Schwesterkünste hoffend, ihrer Hilfe beraubt sicher wirkungslos". Der ganzen Geisteswelt der Romantik war überhaupt, bei ihrem Streben nach Auflösung der die einzelnen Seiten des Geisteslebens trennenden Grenzen die Idee von einer Vereinigung

aller Künste zu einheitlicher Wirkung aufs innigste vertraut. „Man sollte die Künste wieder einander nähern und Übergänge aus einer in die andere suchen. Bildsäulen beleben sich vielleicht zu Gemälden, Gemälde werden zu Gedichten, Gedichte zu Musik . . .“ hatte bereits W. A. Schlegel im „Athenäum“ gelehrt und in ähnlicher, nur teilweise noch weit phantastischerer Weise äußerten sich Wackenroder, Tieck, Novalis, Hoffmann, Jean Paul zu diesem Thema. Insbesondere auf die geheimnisvollen Beziehungen der Musik zur Dichtkunst sowie zu allen Äußerungen und Phasen unseres Lebens kommen die romantischen Dichter immer wieder zu sprechen. Von ihnen hat Wagner in diesem Sinne zweifellos die unmittelbarsten Anregungen empfangen, ja einzelne ihrer Gedanken sich sogar wörtlich angeeignet, so den Satz: „Ich kann den Geist der Musik nicht anders fassen als in der Liebe“, der an A. W. Schlegel („Musik ist die Kunst der Liebe“) anklingt.

Auch in die wissenschaftliche Ästhetik jener Zeit hatte die Idee vom Gesamtkunstwerk wieder Eingang gefunden, so in den Schriften der Schellingianer Ast und K. F. E. Trahndorff. Am interessantesten in dieser Gruppe ist aber ein Werkchen des vielseitig begabten Wiener Musikdilettanten und Gluckverehrers J. F. von Mosel: „Versuch einer Ästhetik des dramatischen Tonsatzes“ (1813), in dem auf Seite 31 mit der Mahnung, nie zu vergessen, „daß die Musik nicht der Zweck, sondern nur das Mittel zum Zweck der Oper sei“ der Leitsatz von Wagners „Oper und Drama“ wortwörtlich vorweggenommen ist.

Aus der Idee vom dramatischen Wesen der Oper ergeben sich alle die musikalischen Neuerungen, die wir in Wagners bisher betrachteten Werken allmählich herangebildet sahen, und die in der Folge nun für seinen Stil kennzeichnend werden: die Einteilung der Oper in Szenen statt in nur der musikalischen Form, nicht dem dramatischen Aufbau entsprechende „Nummern“, die Einführung von Leitmotiven, die deklamatorische Gesangsführung, die verstärkte Verwendung des Orchesters zur dramatischen Charakterisierung und so weiter. Alle diese Elemente finden sich aber auch bereits vor Wagner.

Die Einteilung nach „Nummern“ war der Oper anfangs fremd; im Zeitalter der Florentiner bewegte sich der

musikalische Teil der Oper in regelmäßig gleichförmiger rezitativischer Deklamation, die nur hie und da von kleinen lyrischen Ruhepunkten unterbrochen wurde; die Einteilung geschah hier wie im Wagnerschen Drama nur nach Szenen. Erst in der Venezianischen Schule vollzog sich die entschiedene Teilung in Rezitativ und Arie, die den Grund zur Einteilung nach „Nummern" legte; allein als diese Teilung in der Folge sich schärfer ausbildete, trat vermittelnd zwischen das rein deklamatorisch sich gebende Seccorezitativ und die in geschlossener musikalischer Form gehaltene Arie, das recitativo accompagnato, das von Instrumenten begleitete und musikalisch reicher ausgestattete Rezitativ, mit dem auch in den Zeiten des Verfalls stets das musikdramatische Wesen der Oper zum Ausdruck kam. Ganz wie Wagner erkannte auch Gluck das dramatisch Unnatürliche der Nummerneinteilung: „Mir schien ..., daß in der Behandlung des Dialogs jene auffällige Verschiedenheit zwischen Arie und Rezitativ zu vermeiden sei, um nicht dem Sinn entgegen den Gedankengang zu unterbrechen und die Lebhaftigkeit und Wärme der Szene zur unrechten Zeit zu stören", schreibt er in der bereits zitierten Vorrede zur „Alceste". Praktisch hat aber das Problem der „musikalischen Szene" vor Wagner niemand genialer verwirklicht, als Mozart, zum Beispiel in „Don Giovanni" (Komthurszene) und „Zauberflöte" (letzte Szene Papagenos). Eine bedeutsame Vorstufe Wagners bildet in gleicher Hinsicht ferner wieder Webers „Euryanthe" mit ihrer weit ausgesponnenen und vertieften Behandlung des die einzelnen „Nummern" aufs innigste verbindenden Akkompagnatorezitativs. Wenn dann Marschner im „Vampyr" und „Templer" zweimal ein Duett mit der Überschrift „große Szene" versieht, so bekundet er damit aufs deutlichste sein Bestreben, von der mechanischen Nummernbezeichnung sich zur besseren Berücksichtigung des dramatischen Wesens aufzuschwingen: überhaupt findet in dieser Zeit in der Nummernbezeichnung neben „Arie", „Duett", „Ensemble" usw. auch der Ausdruck „Szene" Eingang. Im Vorspiel zu „Hans Heiling" hat Marschner einen ganzen Akt in freier, musikalisch-szenischer Gestaltung gegeben; Wagner selbst aber ist in seinen ersten Opern bis zum „Lohengrin" dem alten Nummernschema äußerlich treu geblieben.

Auch Wagners dramatischer Sprachgesang findet sich dem Prinzip nach bereits im Anfang der Oper. „Ich glaube,

daß die alten Griechen und Römer eine Ausdrucksweise gebrauchten, welche, derjenigen des gewöhnlichen Sprechens überlegen, oft so stark von der Melodie des Gesanges abwich, daß sie die Gestalt eines Mitteldinges zwischen Sprechen und Singen annahm", schrieb Peri in der Vorrede zu seiner Oper „Euridice" (1600), damit zugleich das Wesen und Ziel seiner eigenen Bestrebungen kennzeichnend. Die praktische Durchführung dieses erstrebten Ideals des Sprachgesanges war in jener Zeit freilich noch eine sehr unvollkommene, und es ist daher nicht zu verwundern, wenn im nächsten Lauf der Entwicklung der ariose Gesang alleinherrschend wurde. Gegen die Mißstände, die sich hier einschlichen, stellte Glucks Reform wieder die energische Forderung nach sinnvoller und musikalischer Deklamation. „Ich war der Ansicht, daß der Gesang in der Oper nur der Stellvertreter der Deklamation sei", sagt Gluck zum Beispiel in der Vorrede zu „Paris und Helena". Man halte dagegen das Wort Wagners: „Die Tonsprache ist Anfang und Ende der Wortsprache."

Auch das „Leitmotiv" kann auf eine längere Vergangenheit zurückblicken. Beim Wagnerschen Leitmotiv sind zwei Gattungen scharf auseinanderzuhalten: das Leitmotiv im eigentlichen Sinn und das Erinnerungsmotiv. Letzteres ist die einfachere Erscheinungsform und findet sich auch vor Wagner in der Musikgeschichte viel häufiger. Das Erinnerungsmotiv wird nicht thematisch umgebildet, sondern erscheint stets in der (im wesentlichen) gleichen Fassung. Beispiel: Holländermotiv, Frageverbot Lohengrins. Das Leitmotiv im eigentlichen Sinn, dessen sich der Meister, wie wir sahen, im „Lohengrin" zum erstenmal in prägnanterer Form bediente, erfährt dagegen eine der jeweiligen Situation entsprechende melodische, harmonische, rhythmische, kurz „thematische" Umbildung. Von Wagner selbst theoretisch aufgestelltes Beispiel: Rheingoldfanfare. Bei beiden Arten läßt sich ferner wieder unterscheiden, ob sie direkt oder indirekt sind. Direkt kann man das Motiv dann nennen, wenn die Textworte oder die Handlung auf den Gegenstand, für den es aufgestellt ist, direkt Bezug nehmen. Wenn zum Beispiel das Holländermotiv in dem Augenblick ertönt, wo der Holländer die Szene betritt, so ist das ein Fall des direkten Erinnerungsmotivs. Wenn dagegen Erik seinen Traum erzählt von dem fremden Unbekannten, den er mit Sentas Vater kommen sah, und dazu das Holländermotiv im Orchester erklingt, oder wenn bei Fasolts Ermordung durch Fafner

Alberichs Fluchmotiv erscheint, so sind dies Fälle des indirekten Leitmotivs, indem hier die jeweiligen „Gegenstände" des Motivs nur indirekt im Texte angedeutet sind: das indirekte Leitmotiv liefert eine poetisch-musikalische Erklärung; der Hörer weiß nun durch die Musik sofort, was es in dem einen Fall mit dem geheimnisvollen Unbekannten für eine Bewandtnis hat, wie im anderen Fall der tiefere Grund der Freveltat des Riesen aufgeklärt wird.

Sowohl beim Leitmotiv im engeren Sinn wie beim Erinnerungsmotiv ist die poetisch-dramatische und die musikalische Bedeutung zu unterscheiden. Im ersteren Sinne sind Leitmotiv und Erinnerungsmotiv eine Vertiefung und Verdeutlichung der Entwicklung der dramatischen Idee; bezüglich der musikalischen Bedeutung aber ist daran zu denken, daß Wiederkehr der gleichen Motive einer der wichtigsten Faktoren der musikalischen Formgestaltung ist, und zwar sowohl Wiederkehr ohne thematische Umbildung (vergleiche zum Beispiel Rondo und Fuge) als auch mit thematischer Umbildung (moderne Sonatenform). In der geschichtlichen Entwicklung des Leitmotivs treten diese beiden Seiten, die poetische und die musikalische, öfters auch getrennt auf. Die musikalische Seite des Leitmotivs findet sich von Anfang an in den Formen der Instrumentalmusik. Ein frühes Beispiel bietet die Variationensuite des 16. und 17. Jahrhunderts, bei der die einzelnen Tänze der Suite ein gemeinsames, in steter Umbildung erscheinendes Hauptthema leitmotivisch durchzieht, freilich ohne poetisierende Bedeutung. Ähnlich gestaltet ist die Toккatenform Frobergers Ende des 17. Jahrhunderts.

Der erste, der solche leitmotivische Anlage eines Instrumentalwerks zu poetisierenden Zwecken benutzte, damit ein folgerichtig durchgeführtes Beispiel des Leitmotivs im engeren Sinn bietend, war vielleicht Berlioz (Sinfonie fantastique), doch waren leitmotivische Wiederholungen der Themen vor Berlioz auch in der Instrumentalmusik der deutschen Romantiker üblich (zum Beispiel in einer C-Moll-Sinfonie Spohrs aus dem Jahre 1820), und Beethoven hat bekanntlich im Schlußsatz seiner Neunten Sinfonie (1824) die Hauptthemen der drei vorhergegangenen Sätze in bedeutungsvoll poetisierender Absicht anklingen lassen.

In dieser seiner vereinigten musikalischen und poetischen Gestalt findet sich das Leitmotiv aber

auch in der früheren Musikentwicklung schon vor. Am frappantesten vielleicht in der alten Kirchenmusik mit ihrem cantus firmus. Wie die leitende Grundidee, das musikalische und oft auch poetische Motto, zieht sich durch die Messen und Motetten der Komponisten des 15. und 16. Jahrhunderts eine Liedmelodie oder ein Motiv des gregorianischen Chorals hin, gewissermaßen den festen Halt, den Kernpunkt der musikalischen Entwicklung bietend, in steter thematischer Umbildung doch die Einheit wahrend. Überhaupt ist gerade die ältere Kirchenmusik reich an poetisierenden Zügen, die dem Geist des Leitmotivs sehr nahe verwandt sind. Um nur ein Beispiel zu erwähnen: Dietrich Buxtehude verwendet zu seiner Kantate „Ihr lieben Christen freut euch nun" (bald wird Christus erscheinen) die Choralmelodie: „Nun laßt uns den Leib begraben", wodurch in die freudige Weihnachtsstimmung eine ernste Mahnung des Todes hineinklingt. Der Erlöser kommt ja, um zu leiden und zu sterben. Ähnlich läßt bekanntlich Bach den ersten Choral seines Weihnachtsoratoriums: „Wie soll ich dich empfangen" auf die Melodie von: „O Haupt voll Blut und Wunden" singen, damit ebenfalls auf das zukünftige Leiden des Christuskindes hindeutend. Der Wirkung nach sind das Fälle des „indirekten" Erinnerungsmotivs, das eine poetisch-musikalische Erklärung bietet.

In der Oper pflegten schon die Florentiner wichtige Chorstellen leitmotivisch zu wiederholen, ein Verfahren, das Monteverdi in seinem „Orfeo" auf Instrumentalsätze, in späteren Werken in besonders bedeutsamer Weise auf den Sologesang, wo wir es indessen schon in der Anfangsgeschichte des Oratoriums antreffen, ausdehnte. In einem oratorischen Dialog von B. Tommasi (1613) „Die Vertreibung aus dem Paradies" zum Beispiel erscheint, wenn Eva von dem Betrug der Schlange erzählt, eine schmeichelnde Melodie, deren sich zuvor schon Adam bediente, als er sich mit der Verführung durch Eva ausredet. Bis zum Beginn der neapolitanischen Schule findet sich ähnliches nun in der Oper und weltlichen Kantate. Scarlatti wendet das Leitmotiv noch an, unter seinen Nachfolgern scheint aber mit dem Verschwinden der dramatischen Natur der Oper auch das Leitmotiv mehr und mehr abgekommen zu sein, dagegen findet es sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wieder in der französischen Spieloper (Monsigny, Grétry und Nachfolger). Gluck ist für die Geschichte des Leitmotivs mehr durch

den allgemein poetisierenden Charakter seines Orchesters als durch eigentliche motivische Wiederholungen von Bedeutung. Dagegen erfuhr es in Deutschland im „Melodram" des 18. Jahrhunderts (Benda) bedeutsame Pflege, und von da übernahm es die Wagner unmittelbar vorausgehende romantische Oper. Es sei hier nur an die Stelle im „Freischütz" erinnert, wo dem vor den Schrecken der Wolfsschlucht unschlüssig zagenden Max in den Fagotten höhnisch der Spottchor der Bauern entgegentönt und ihn durch Erinnerung an die erlittene Schmach zur Vollendung der unseligen Tat drängt, ferner an die reiche leitmotivische Welt in „Euryanthe" (Motive des Adolar, der Eglantine, Liebesmotiv, Motiv von Emmas Ring). Auch Marschners und Spohrs Opern bringen verschiedentlich Fälle des Leitmotivs. Wie vertraut übrigens bedeutenden Künstlern die Idee des Leitmotivs in jener Zeit war, zeigt ebensowohl das Beispiel E. Th. A. Hoffmanns, der in Beethovens Egmontmusik die leitmotivische Verwendung von Klärchens Lied „Freudvoll und leidvoll" vermißt, wie das Beispiel Goethes, der in einem Brief an den Komponisten Kayser bereits eine Theorie des Leitmotivs aufstellt, während Weber es als besonderen Vorzug von Spohrs „Faust" erkennt, daß „einige Melodien wie leise Fäden durch das ganze durchgehen und es zusammenhalten".

Neu in der Verwendung des Leitmotivs ist bei Wagner nur die gegenüber den Vorgängern gesteigerte Konsequenz seiner Anwendung, durch die es zum Stilprinzip erhoben scheint. Hierin aber war einer seiner wichtigsten Vorläufer Hektor Berlioz, der mit der „Idée fixe" seiner „Sinfonie fantastique" bereits ein Beispiel für den Aufbau eines ganzen Werkes nach dem Grundsatz des Leitmotivs gegeben hatte, und zwar des Leitmotivs im eigentlichen Sinn, das heißt mit poetisierend thematischer Umbildung. In diesem Sinne spielt auch der Balladenmeister Karl Löwe eine wichtige Rolle in der Geschichte des Leitmotivs neben Wagner, indem ja das Prinzip der Löweschen Balladenform darin besteht, daß eine im ganzen festgehaltene Grundmelodie im Anschluß an die wechselnden poetischen Situationen und Stimmungen wechselnde musikalische Umbildungen erfährt. Wagner verwendet das Leitmotiv, wie wir sahen, schon in den 1833 während seiner Würzburger Theatertätigkeit geschriebenen „Feen", also wahrscheinlich bevor

er Berlioz' und Löwes Werke kannte. Für die Art, wie er hier das Thema der Ballade von der Hexe Dilnovaz leitmotivisch verwendet, konnte ihm, wie wir bereits feststellten, Cherubinis „Wässerträger" die direkte Anregung geben. Auch in Meyerbeers „Robert der Teufel" kehrt das Thema der C-Dur-Romanze des Raimbaut, die die Mär von dem Sohne des Teufels erzählt, einmal leitmotivisch in Moll wieder, als Alice zuerst die unheimliche Erscheinung Bertrams erblickt. Beide Opern wurden während Wagners Würzburger Zeit dort einstudiert, waren ihm also aufs innigste vertraut. Die älteren Fälle des Leitmotivs bei Monteverdi, Benda, Grétry und so weiter kommen als „Vorstufen" Wagners nur in ganz allgemeinem Sinne, nicht als direkte „Anreger" in Betracht.

Über die Entwicklungsgeschichte der anderen Faktoren von Wagners Stil müssen wir uns nunmehr kürzer fassen. Als Träger der Leitmotive erscheint in erster Linie das Orchester. Die Steigerung der orchestralen Mittel, die wir im „Lohengrin" bereits angebahnt sahen, erfährt in den folgenden Werken, namentlich im „Ring", eine weitere Steigerung. Die wichtige Rolle, die im Wagnerschen Drama dem Orchester als Interpreten des Seelenlebens der Helden wie der äußeren Umwelt, der Stimmungen und der realen Vorgänge zufällt, bedingte eine solche Steigerung seines Ausdrucksvermögens. Darum verstärkt Wagner das klassische Sinfonieorchester durch vermehrte Besetzung der Bläser, mehrfache Teilung der Streicher, Verwendung charakteristischer Instrumente, wie Englischhorn, Baßklarinette, Harfe und so weiter. Wagners Orchesterbehandlung hat zwei geschichtliche Quellen, eine germanische und eine romanische. Die eine ist die Musik der deutschen Romantiker, in der die Ausbildung der koloristischen Elemente, der Farbenwirkungen des Orchesters und seiner einzelnen Instrumente als ausgeprägtes Stilmerkmal erscheint. Abt Vogler, der Lehrer Carl Maria von Webers und Meyerbeers, war in dieser Richtung wohl der erste Bahnbrecher; von den späteren Größen der romantischen Musik ist neben Spohr, Hoffmann, Marschner namentlich Voglers Schüler Weber als Neuerer in der Orchestrierung hervorgetreten. Die Art, wie Weber als einer der ersten die tiefen Lagen der höheren Holzbläser, die düsteren Tremolos der Bratschen, die diabolisch schrillen Klänge der Pikkoloflöten und dergleichen der dramatischen Charakteristik dienstbar machte, hat auf alle späteren

Meister und nicht zum mindesten auch auf Wagner bestimmenden Einfluß ausgeübt. Die andere Quelle von Wagners Orchesterbehandlung ist die die französische wie italienische Kunst beherrschende Schule Simon Mayrs, deren Errungenschaften Wagner durch Spontini und Berlioz vermittelt wurden. Simon Mayr (1765—1845), der durch seinen Lehrer F. Bertoni Fühlung mit Glucks und Mozarts Musik erhalten hatte, wirkte mit einer großen Anzahl freilich längst vergessener ernster und komischer Opern reformatorisch auf dem Gebiet der Orchesterbehandlung. Spontini, Rossini, Mercadante, Donizetti, Meyerbeer, ferner Cherubini, Méhul, Lesueur und dessen Schüler Berlioz stehen unter seinem direkten oder indirekten Einfluß. Außer der von Mozart angeregten und den deutschen Romantikern weitergebildeten individualisierenden Behandlung der einzelnen Instrumente des Opernorchesters, sowie der gesteigerten Bedeutung des Instrumentalparts in der Oper überhaupt, sind namentlich die starke Besetzung der Blechbläser, die charakteristische Verwendung von Instrumenten wie Harfe und Englischhorn (die wir bei den deutschen Romantikern so gut wie gar nicht finden), Errungenschaften der Mayrschen Schule. Das englische Horn verwendet Mayr zum Beispiel schon 1794 in seiner „Saffo", die Harfe (ohne daß sie von der Handlung gefordert ist, sondern lediglich als koloristisches Wirkungsmittel) 1801 in „Ginevra". Zur Zeit, da Wagner in Paris weilte, war die dortige Oper völlig von Mayrschülern beherrscht, die diese seltenen Effekte reichlichst anwandten, und von einem gerade in der Instrumentation dieser Richtung rückhaltlos folgenden Werk, von Donizettis „Favorite", die am 2. Dezember 1840 in der Pariser Großen Oper zur Uraufführung kam, machte Wagner damals für Schlesinger sogar den Klavierauszug (ebenso wie von Halévys „Königin von Cypern"). Jene pompösen Bläsersätze ferner, die Wagner bei Spontini fand, und deren Klang ihm nicht nur bei den Aufzügen der Nobili im „Rienzi", sondern noch bei den feierlichen Tubenakkorden des Walhallmotivs vorschwebte, hatte Mayr ebenfalls schon in seiner „Saffo" (1794) gebracht. Die wichtigste Vermittlerrolle zwischen Wagner und der Simon-Mayr-Schule spielte aber Berlioz, der in seinen Wagner wohl vertrauten sinfonischen Programmwerken die Orchestertechnik im Dienste des poetischen Ausdrucks zur höchsten Virtuosität ausgebildet hatte. Zahlreiche Klangmischungen, die jetzt Gemeingut der modernen

Komposition sind, stammen von Berlioz; zum Beispiel gerade in der Art der Verwendung des Englischhorns ist die „Sinfonie fantastique" Ausgangspunkt für Wagner wie für die ganze Moderne geworden. Auch in jener polyphonen Führung des Orchesters, die wir bei Wagner im Lohengrinvorspiel sich erstmalig ankündigen sahen und die für die späteren Werke (wie für die moderne Musik überhaupt) zu einem stehenden Stilmerkmal wird, hat Berlioz, im Anschluß an Beethovens letzte Werke, Wagner manches vorgearbeitet.

In der poetisierenden Verwendung des Orchesters zu dramatischen Zwecken erscheint neben Mozart namentlich Gluck als bedeutendster Vorgänger Wagners; die berühmte Stelle aus der Tauridischen Iphigenie, wo das Orchester Orests Worte „Le calme retourne dans mon âme" (Die Ruhe kehrt in mein Herz zurück) mit aufgeregten, wildpochenden Rhythmen der Bratschen begleitet, damit andeutend, wie es in Wahrheit im Innern des Muttermörders aussieht, zeigt das Orchester schon ganz in der Rolle einer „Stimme des Gewissens" der Handelnden, die ihm Wagner zuweist. Was ferner die „orchestrale Deutung der dramatischen Gebärde", der Wagner in Theorie und Praxis so große Bedeutung beimißt, anlangt, so war diese Kunst im 18. Jahrhundert auf dem Gebiete des von Noverre reformierten dramatischen Balletts (Komponisten Starzer, Deller, Toëschi und andere) herangebildet worden. Unmittelbare Fühlung damit erlangte Wagner durch Aubers in diese Entwicklungsreihe gehörende „Stumme von Portici", in der der Komponist die Zeichnung des Charakters der stummen Fenella, sowie die Deutung ihrer Mienen und Gesten in genial reizvoller Art dem Orchester allein zugewiesen hat.

In der fein entwickelten Harmonik, namentlich im Reichtum der Modulation und Chromatik sind die deutschen Romantiker, unter ihnen namentlich Spohr, Wagners wichtigste Vorläufer und Anreger gewesen. Auch Chopin ist hier zu nennen, obwohl sein Einfluß auf Wagner wohl hauptsächlich auf dem Umweg über Liszt sich vollzogen hat. Liszt, der in der Harmonik schon in seinen früheren Klavierwerken den Bahnen Chopins gefolgt war, hielt daran auch später in seinen sinfonischen Dichtungen fest, die Wagner erstmalig im Jahre 1856 während der Kompositionsarbeit am „Ring" genauer kennen lernte, und deren zweifelloser Einfluß auf den Meister des Musikdramas nur

zu oft übersehen worden ist. Theoretisch hatte in Frankreich François Fétis in seinem 1844 erschienenen Traité de l'harmonie die Durchbrechung des Tonalitätsbegriffes durch schrankenlose Modulation gelehrt, in der Art, wie sie dann Wagner (namentlich im „Tristan") und ihm folgend die gesamte moderne Musik praktisch verwirklicht hat. Im übrigen stehen bei Wagner Harmonik und Instrumentation vielfach in so engem Zusammenhang, daß sie voneinander gesondert gar nicht zu verstehen sind. „Wer in einem Urteil über meine Musik die Harmonie von der Instrumentation trennt, tut mir ebenso Unrecht, wie der, der meine Musik von meiner Dichtung, meinen Gesang vom Worte trennt", schreibt Wagner in diesem Sinne einmal an Uhlig. Anläßlich des „Tristan" wird darüber noch näheres zu sagen sein.

Minder verwickelt als die historische Stellung des Musikers ist die des Dichters Wagner. Der Dichter Wagner, soweit man ihn überhaupt gesondert betrachten kann, ist durchaus ein Geisteskind des Zeitalters der deutschen Romantiker. Wie bedeutsam dieses schon auf die theoretische Ausbildung der Idee vom „Gesamtkunstwerk" eingewirkt hatte, davon war bereits die Rede. Namentlich ist aber auch Wagners Vorliebe für die altgermanische Sagenwelt romantischen Ursprungs. Das Naturgefühl, das die Frühromantiker als Erbe der Rousseauzeit übernahmen, hatte zu einer Wiedererweckung der lange schlummernden alten Volkslieder, Sagen und Märchen geführt. Nun weisen bereits Sulzer und Wieland auf die nationalen Sagen und Heldenlieder als Opernstoffe hin. Später erklärte Immermann den Heldenmythus als Hauptstoff der Tragödie; ein ähnliches Wort Schillers haben wir oben kennengelernt. Novalis erklärte das Märchen als höchste menschliche Produktion, und wenn Friedrich von Schlegel singt:

Das sind die alten Klänge, Helden- und Klaggesänge
Aus ferner Riesenzeit.
Dem Liede muß gelingen, sie wieder uns zu bringen,
Der Retter ist nicht weit.
Der Frühling wird erstehen, es muß noch einst geschehen,
Wie alles prophezeit,

so wirkt das gerade wie ein seherischer Hinweis auf Wagner, der durch das „Lied", das heißt die Macht der Musik, uns jene „alten Heldensänge" als unverlierbares Eigen zurückgewonnen hat.

Wie Wagners bevorzugtes Stoffgebiet, so entstammen auch einige seiner wichtigsten dichterischen Ideen der romantischen Geisteswelt. Die Romantik ist die Poesie der „Sehnsucht", der Sehnsucht, die über die Grenzen des Erdendaseins hinaus den Weg vom Endlichen zum Unendlichen sucht. Schlegel, Fichte, Novalis, Tieck, Jean Paul haben dieses Ideal der „Sehnsucht" teils wissenschaftlich, teils poetisch zu begründen versucht. Aufs engste verknüpft erscheint dieser Begriff der Sehnsucht bei jenen Dichtern mit der Liebe und ihrer erlösenden Macht. Damit ist also das Erlösungsmotiv, das alle Werke Wagners von den „Feen" bis zum „Parsifal" durchzieht, gegeben. In der Operndichtung hatte es seit den ersten Anfängen (Daphnesage) Eingang gefunden; im Romantikerzeitalter kehrt es besonders häufig wieder: in geradezu typischer Gestaltung zum Beispiel im „Zemire und Azor"-Märchen, das Grétry 1775, Spohr 1819 als Oper bearbeitet hatte. Ein verzauberter Prinz wird durch die treue Liebe eines Mädchens erlöst: der Grundgedanke von zahllosen Volksmärchen! Freilich, welch tiefe poetische Deutung hat Wagner all diesen einfachen Ideen zu geben gewußt! —

Um „alles Dämmernde zum Bewußtsein zu bringen", hatte Wagner in den ersten Jahren seines Exils den schaffenden Künstler in sich fast ganz hinter dem Theoretiker zurücktreten lassen. Und doch, selbst jene Theorien waren in Wahrheit nichts anderes als Äußerungen des künstlerischen Schöpfertriebes: „(Meine) kühnsten Schlüsse auf die zu ermöglichende dramatisch musikalische Form", sagt Wagner selbst, „drängten sich mir dadurch auf, daß ich zu gleicher Zeit den Plan zu meinem großen Nibelungendrama, von welchem ich sogar schon einen Teil gedichtet hatte, im Kopfe trug und dort in der Weise ausbildete, daß meine Theorie fast nichts anderes als ein abstrakter Ausdruck des in mir sich bildenden künstlerisch produktiven Prozesses war." In dem großen Nibelungendrama, dem Lebenswerk unseres Künstlers, erlangten denn nun all die Lehren des Theoretikers lebendige Gestalt.

Wie wir uns erinnern, hatte Wagner bereits 1848 ein Drama „Siegfrieds Tod" entworfen. Als er sich im Frühjahr 1851 daran machte, diese Dichtung in Musik zu setzen, mußte er erkennen, daß in ihr allzu viele für die dramatische Wirkung wenig günstige epische Partien, die der Klärung der Vorgeschichte dienten, enthalten seien. So faßte er den Entschluß, diese Vorgeschichte selbständig dramatisch zu gestalten, und entwarf ein neues Drama

„Der junge Siegfried", in dem er die Voraussetzungen jener späteren Tragödie, die Gewinnung des Horts durch Siegfried und die Erweckung der Brünnhilde darstellte. Allein auch damit schien der Stoff noch nicht erschöpft, so daß sich Wagner zu einem dritten Drama „Die Walküre" gedrängt sah, das die Herkunft Siegfrieds, das heißt die Schicksale seiner Eltern, und die Trennung der Walküre Brünnhild von Wotan behandelte. Dem Ganzen wurde dann durch ein Vorspiel „Rheingold", das in die Welt der Götter und Nibelungen einführte und die Entstehung des Horts und des Rings zeigte, die allgemeine Grundlage gegeben. Am 1. Juli 1852 war die Dichtung der „Walküre", im November des gleichen Jahres die des „Rheingold" abgeschlossen und damit das ganze Werk vollendet worden. Nach einer nunmehr notwendig gewordenen Umarbeitung des Schlußdramas, welches den Titel „Götterdämmerung" erhielt, veröffentlichte Wagner die Dichtung 1853 zunächst nur in wenigen für seinen engeren Freundeskreis bestimmten Exemplaren; der Allgemeinheit wurde sie erst im Jahre 1863 zugänglich gemacht. Die Tetralogie „Der Ring des Nibelungen", zerfallend in die Einzelteile „Das Rheingold", „Die Walküre", „Siegfried" und „Götterdämmerung", stellte sich nun als ein einheitliches, großes Drama dar, dessen Hauptheld aber nicht mehr Siegfried, sondern der Göttervater Wotan selbst ist: Schicksale und Untergang der alten Götterwelt, wie ihn die uralte Sage vom „Weltenbrand" schildert, bilden den Inhalt der großzügigen Tragödie, wobei die Taten und das Ende Siegfrieds nur als eine — wenn auch höchst wichtige — Episode erscheinen.

Wagners Nibelungenwerk behandelt den großartigsten Stoff der germanischen Sagenwelt in breitester Entfaltung. Während andere zeitgenössische Nibelungendichter wie Hebbel und Geibel nur das deutsche Nibelungenlied zum Ausgang nahmen, das auch der Ästhetiker Th. Vischer bei seinem Vorschlag einer „Nibelungenoper" einzig im Sinne gehabt hatte, zieht Wagner die gesamte nordische Mythenwelt in den Bereich seiner Dichtung. Bei dem Reichtum der sagengeschichtlichen Quellen Wagners ist ein auch nur annäherndes Eingehen auf sie im Rahmen dieser Schrift unmöglich. Einige allgemeine Andeutungen müssen daher genügen: in erster Linie schöpfte Wagner aus der „Edda", die er in Ettmüllers Übersetzung kennen lernte, dann aus der Völsunga-, Wilkina-, Thidreska- und Nornagestasage, die seit 1815 in

Friedrich Heinrich von der Hagens „Altnordischen Heldenromanen" übersetzt vorlagen. Für viele Momente bot natürlich auch das deutsche Nibelungenlied die direkte Vorlage, einzelne Anregungen entnahm Wagner ferner aus deutschen Volksmärchen, wie denn namentlich das bekannte Märchen vom „Fürchtenlernen", das Wagner schon früher einmal als heiteren Opernstoff in Aussicht genommen hatte, im „Siegfried" sehr deutlich anklingt. Von neueren Dichtungen konnte höchstens Simrocks Wielandepos, sowie Fouqués ebenfalls die nordische Überlieferung berücksichtigender „Sigurd der Schlangentöter" als Vorbilder in Frage kommen; nicht unerwähnt bleibe indessen, daß in Grillparzers Dramenzyklus „Das goldene Vließ" gewissermaßen ein Gegenstück zu dem mit dem Fluch belasteten Ring des Wagnerschen Nibelungenwerkes geschaffen war. Sehr wichtig wurden für Wagner aber besonders eine Reihe wissenschaftlicher Werke über die in Frage kommenden Sagenkreise, bei deren Studium ihn Ettmüller, dessen persönlichen Verkehr er ja, wie wir hörten, in Zürich genoß, beraten haben mag. Außer Ettmüllers Einleitung seiner Edda-Übersetzung kamen insbesondere Schriften von Wilhelm Grimm, Lachmann und Wilhelm Müller („Versuch einer mythologischen Erklärung der Nibelungensage") in Betracht. Dieses tief eindringende Studium ermöglichte Wagner, mit den einzelnen Elementen des Sagenkreises, frei und ungezwungen, wie es die künstlerischen und dramatischen Verhältnisse erforderten, zu schalten. Dabei hat er als echter Dramatiker überall an Stelle der naiven Willkür der alten Originale streng logische Entwicklung und Motivierung treten lassen und dem Ganzen wie dem Einzelnen tiefsinnige philosophische Deutungen gegeben, kurz ein ganz ähnliches Werk vollbracht, wie nach Goethes Urteil die neueren Bearbeiter des Faststoffes gegenüber dem „alten rohen Volksmärchen". —

Der Nibelung Alberich raubt das im Schoße des Rheins von den Rheintöchtern bewachte Rheingold; indem er der Liebe flucht, gewinnt er den Zauber, sich daraus einen Ring zu schmieden, der ihn zum mächtigsten Herrscher der Welt macht. Schon hat er sein Herrscherwerk durch Häufung des Nibelungenhortes begonnen, da wird ihm vom Göttervater Wotan und dem listigen Flammengott Loge der Ring wieder entrissen. Der Ergrimmte schleudert nun einen furchtbaren Fluch auf das geraubte Gut:

Wie durch Fluch er mir geriet,
Verflucht sei dieser Ring,
Gab sein Gold mir Macht ohne Maß,
Nun zeug' sein Zauber Tod dem, der ihn trägt ...

Wotan will trotzdem den Ring für sich wahren, allein Erda, die alleswissende ewige Urwala der Welt, warnt ihn vor dem Fluch und dem ewigen Ende der Götter. So gibt Wotan den Ring den Riesen Fafner und Fasolt, die ihm seine Burg Walhall bauten, zum Lohn. Furchtbar aber offenbart sich sogleich der Fluch des Ringes: Fafner erschlägt seinen Bruder, um allein das Gold zu besitzen. Wotan gedenkt sich nun durch Heldenmut und Heldenkraft vor dem Ende, das Erda ihm gekündet, zu wahren. Er erzeugt die Walküren, mutige Schlachtenmädchen, die die im Kampf gefallenen Helden in seine Burg Walhall versammeln sollen; mit ihnen will er den nächtlichen Heerscharen des Rache brütenden Nibelungen trotzen. Den Ring aber, den nun der Riese Fafner in Drachengestalt hütet, und den der durch Verträge gebundene Gott selbst nicht erringen darf, soll ihm ein unabhängig von ihm wirkender furchtloser Held erkämpfen. Zu diesem Zweck zeugt er sich den Wälsungen Siegmund; doch nicht dieser, sondern erst dessen Sohn Siegfried ist der ersehnte freieste Held. Von Siegmund im Widerspruch zu allem Götter- und Sittengesetz mit der eigenen Zwillingsschwester Sieglinde, der Gattin Hundings, erzeugt, wird Siegfried von Mime, Alberichs listigem Bruder, aufgezogen. Durch den kühnen Knaben hofft Mime den Hüter des Ringes, Fafner, den Drachen, zu fällen, und den Ring für sich zu gewinnen. Mit dem selbstgeschmiedeten Schwert Notung vollbringt Siegfried wirklich diese Tat, erschlägt aber auch den tückisch auf seinen Tod sinnenden Mime. Dadurch erlangt er nun den Ring, wie er auch die Walküre Brünnhild erweckt und zum Weib gewinnt, die einst seinen Vater Siegmund im letzten Kampf Wotans Gebot zuwider beschützte und zur Strafe dafür auf feuerumlodertem Fels in zauberhaften Schlaf versenkt worden war. So ist nun Siegfried der Walter der Welt. Allein noch sind die Nibelungen nicht besiegt. Auch Alberich hat einen Sohn gezeugt, den finsteren Hagen, der den Kampf um den Ring wieder aufnehmen soll. Er weiß Siegfried, als dieser auf seinen Fahrten an Gunthers des Gibichungen Hof kommt, in Schuld zu verstricken. Durch einen Zaubertrunk, den ihm Hagen reicht, vergißt Siegfried seine Vereinigung mit

Brünnhild und erklärt, als Gunther ihm die Mär von der wundersamen Felsenfrau berichtet, sich in frevlem Übermut bereit, Brünnhild für Gunther zu freien, um sich dadurch dessen Schwester Gutrune zum Weib zu gewinnen. Die Tat wird vollbracht; Brünnhild, die sich von Siegfried aufs schmählichste verraten glaubt, verbündet sich mit Hagen zum Untergang des Helden. Zu spät, als Siegfried von Hagens Mordwaffe bereits getroffen ist, erfährt Brünnhild von den Rheintöchtern das Ränkespiel der Nibelungen, dem Siegfried zum Opfer fiel. Sühnend folgt sie ihrem Helden in den Tod; vorher aber gibt sie den verfluchten Ring dem Rhein zurück: Hagen, der in letzter Verzweiflung dies hindern will, wird von den Rheintöchtern in die rächenden Fluten gezogen. Die Welt ist vom Fluche erlöst, die finsteren Nibelungen für immer überwunden. Dadurch ist Wotan, der zuletzt nicht mehr „schaffend", sondern nur „schauend" als Wanderer die Welt durchzog, der Sorge um der Welt Erbe überhoben; so führt er nun das Ende, vor dem ihm früher gebangt, das er aber zuletzt als Erlösung ersehnt hat, selbst herbei: während auf Erden die Flammen des Scheiterhaufens Siegfried und Brünnhilde verzehren, findet in den Flammen der von Wotan in Brand gesetzten Burg Walhall das alte Göttergeschlecht sein Ende.

Das ist in großen Zügen der Gedankengang von Wagners Nibelungendichtung. Seine Entwicklung hatte indessen im Laufe der Entstehung des Werkes mancherlei Wandlungen durchzumachen, bis sie sich mit jener künstlerischen Logik gestaltete, die wir heute an der Ringdichtung bewundern.

Nach der ersten Fassung („Siegfrieds Tod" 1848) sühnt Siegfried den Fluch des Ringes durch seinen Tod und zieht mit Brünnhild nach Walhall ein, um dort bei Wotan in ewiger Freude zu wohnen. Die äußere Willkür dieser Lösung konnte Wagner bei tieferem Eindringen in den Stoff nicht verborgen bleiben. Wotans „Wille zur Macht", der ihn zum Raub des Ringes drängt und Alberichs Fluch veranlaßt, ist die Wurzel des Unrechts, aus der alles Unheil entsteht: dieses Unrecht kann von keinem anderen gesühnt werden, als von Wotan selbst, dadurch, daß dieser seinen Willen ins Gegenteil verkehrt. Das Gegenteil des Willens zur Macht ist aber die Vernichtung; so konnte logischerweise nur die „Götterdämmerung", das Ende Wotans und seiner schuldbeladenen Götterwelt, den Abschluß des Dramas bilden. Und zwar das von Wotan mit Aufgabe seiner Machtbegierde selbst gewollte und

herbeigeführte Ende. Wenn aber dieses Ende wirklich die Erlösung bringen soll, muß auch der äußere Anlaß der Schuld getilgt, der aus geraubtem Gold geschmiedete verfluchte Ring dem Rhein zurückgegeben und dadurch die Herrschsucht der Mächte der Tiefe, der Nibelungen, vernichtet werden. Diesen Teil der Sühne zu wirken, fällt unabhängig von Wotan Siegfried und Brünnhilde zu. Aus Liebe weigert sich Brünnhilde zuerst den von Siegfried erkämpften Ring, das ihr anvertraute „Liebespfand" des Helden, auf Waltrautes Botschaft dem Rhein zurückzugeben: aus Liebe bringt sie das Opfer zuletzt dennoch, nachdem sie durch eigenes Leiden wissend geworden und an Stelle ihrer früheren sinnlichen lebensbejahenden, die mitleidvoll entsagende Liebe getreten ist: so wird Gott und Welt vom Fluch befreit durch die erlösende Liebe des Weibes. Aber schärfer noch als früher ist der Gedanke betont, daß nicht die Liebe an sich, sondern nur soweit sie entsagenden Charakter trägt, soweit sie sich als Sehnsucht nach Selbstopferung nach dem Ende darstellt, erlösende Kraft hat. Zur bestimmten Erkenntnis und Festlegung dieser letzten Grundtendenz seiner Dichtung sehen wir Wagner, der auf sich selbst das Wort prägte, der Künstler stehe vor seinem eigenen Werk wie vor einem Rätsel, erst auf einem Umweg gelangen. Der große Monolog, mit dem Brünnhilde die Weltentragödie schließt, gipfelte in früherer Fassung mit den Worten:

selig in Lust und Leid
läßt — die Liebe nur sein!

in einem lebensbejahenden Ausblick. Dieser optimistische, „feuerbachsche" Schluß erschien als Fremdkörper im Verlauf des pessimistischen Ganzen. Ein gewaltiges neues Geisteserlebnis sollte dem Meister darüber alsbald Klarheit bringen: die Bekanntschaft mit der Philosophie Schopenhauers.

Von Herwegh auf die Geistesverwandtschaft seiner Nibelungendichtung mit den Schriften des Frankfurter Denkers aufmerksam gemacht, vertiefte sich Wagner im Jahre 1854 mit wachsender Begeisterung in das Studium dieser Lehre, deren weltschmerzlich entsagender Grundzug so recht mit den bitteren Lebenserfahrungen in unseres Meisters letzten Lebensjahren übereinstimmte, und vielem, was er halb unbewußt längst im eigenen

Busen hegte, klaren und entschiedenen Ausdruck gab. Demgegenüber mußte der wenig reale Optimismus Feuerbachs bald endgültig verblassen. Aber nicht nur der Mensch Wagner fühlte sich durch Schopenhauers Lehre von der „Verneinung des Willens zum Leben" als der einzig möglichen Erlösung von allem Erdenleid aufs tiefste ergriffen, auch der Künstler Wagner schöpfte hier fruchtbarste Anregung. Aus dem Schopenhauerjahre 1854 stammt der Entwurf der Tristandichtung, und jetzt fand Wagner auch erst den richtig deutenden Schluß seiner Ringdichtung: nur liebevolles Entsagen, völliges Aufgeben jedes Lebenstriebes kann restlose Erlösung von Schuld und Pein erwirken. Daß Wagner dann bei der endgültigen Ausführung seines Werkes diesen ursprünglich in Worte gefaßten Gedanken nur in der Musik, durch das verklärt ausklingende Motiv der entsagenden Liebe andeutete, zeugt von des Meisters feinfühligem künstlerischen Takt.

Meisterhaft durchgeführt ist wieder der dramatische Aufbau des Riesenwerkes, im ganzen wie im einzelnen. Mit großer Geschicklichkeit weiß Wagner namentlich stets den Zusammenhang der weitausgedehnten, vielgliedrigen Handlung dadurch zu wahren, daß er an verschiedenen Punkten erzählende und zusammenfassende Rückblicke gibt, so etwa mit Wotans großer Erzählung im zweiten Akt der „Walküre", mit der Frageszene zwischen Mime und Wotan im „Siegfried", mit der Nornenszene und Siegfrieds Erzählung vor seiner Ermordung in der „Götterdämmerung". Auch sind die langen Entwicklungsphasen, die der über Menschenalter ausgedehnte Stoff erheischt, in die Zwischenräume zwischen die einzelnen Dramen verlegt und in den Dramen selbst die Handlung in geschlossenster Fassung zusammengedrängt. Wie in jedem echten Drama, so leitet sich ferner auch in Wagners Nibelungendichtung die Handlung lediglich aus den Charakteren der Helden her. Dies ist namentlich wichtig zu betonen im Hinblick auf den verderbenbringenden Fluch des Ringes. Wie der Ring selbst, so ist auch der auf ihm lastende Fluch symbolisch aufzufassen: wer durch den Ring nach der Macht strebt, verstrickt sich dadurch in Schuld, und diese Schuld bringt ihm den Untergang. So hat Wagner die naheliegende Gefahr, den Fluch des Ringes im Sinne der unkünstlerischen „Schicksalstragödie" fatalistisch wirken zu lassen, in seinem Drama durchweg mit Sorgfalt vermieden. Auch sonst greift die Welt des

Wunders, die mit dem Nibelungenstoff naturnotwendig verknüpft ist, niemals ausschlaggebend in die innere Handlung ein, worin natürlich ebenfalls eine unkünstlerische Willkür läge. Auch bei dem Vergessenheitstrank, den Hagen Siegfried reicht, und der den Erklärern des „Rings" schon so viel Kopfzerbrechen gemacht hat, ist dies nicht der Fall: *denn nur bei einem Charakter wie Siegfried kann der Zauber des Trankes zu dem Entschluß führen*, Brünnhild für den Blutsbruder Gunther zu freien. Das ist ein frevler Trug, auch wenn Siegfried nicht mehr das Bewußtsein hat, daß Brünnhild seine eigene Braut ist. *In Wahrheit ist dieser Entschluß ein Ausfluß jener „Hybris", jener Vermessenheit*, die schon die griechischen Dichter als einen Urgrund aller tragischen Schuld erkannten, und die bei Siegfried noch unmittelbar vor seinem Tod in der Szene mit den Rheintöchtern, wo er droht, mit seinem Schwert Notung selbst „des Urgesetzes ewiges Seil" den Nornen zerhauen zu wollen, zu schroffstem Ausdruck kommt.

Mit stilvoller Meisterschaft hat Wagner auch die äußere Gewandung seines Nibelungenwerkes gestaltet. Die *sprachliche* Anlage verwendet durchweg den altgermanischen Stabreim, für den wir Wagner ja schon als Theoretiker eintreten sahen. Mit Glück hat er dabei auch eine Reihe altgermanischer Wortbildungen erneut. Zum lebendigen Ausdruck verhilft dem Nibelungendrama aber die Musik, die die letzten dichterischen Geheimnisse des Riesenwerkes entschleiert.

Der Entwurf der Dichtung des „Rings" vollzog sich rasch in zusammenhängender Entwicklung; die Riesenarbeit der Komposition konnte natürlich unmöglich in gleich glatter Folge vor sich gehen. Auf einer Reise nach Oberitalien 1853 waren Wagner die ersten musikalischen Gedanken zu seinem Werke gekommen, und so ward bis zum Mai des folgenden Jahres zunächst die Komposition des „Rheingold" fertiggestellt. Etwas langsamer ging es schon mit der Vollendung der Musik zur „Walküre", die sich bis Anfang 1856 hinzog, und nun flaute die Arbeitsbegeisterung des Meisters stark ab. Einundeinhalb Akte des „Siegfried" wurden noch vollendet; dann unterbrach Wagner die Komposition vollständig: äußere wie innere Verhältnisse, von denen wir später zu reden haben werden, hatten die Veranlassung dazu gegeben. Der ganze „Tristan" ward geschaffen (1857—1859) und die „Meistersinger" begonnen, ehe Wagner, nachdem sich ihm der Schutz König

Ludwigs II. aufgetan hatte, zum Siegfried zurückkehrte und die Partitur in den Jahren 1864—1869 neben der Arbeit an den schon 1867 beendeten „Meistersingern" zum Abschluß brachte. Die Komposition der „Götterdämmerung" wurde aber erst im November 1874 vollendet, als das Bayreuther Festspielhaus längst unter Dach stand und der Meister bereits seine Villa Wahnfried bezogen hatte.

Trotz dieser lang ausgedehnten Entstehungszeit erscheint die musikalisch stilistische Einheit des ganzen Ringdramas in bewundernswertem Maße gewahrt. Ganz spurlos freilich sind die verschiedenen Entwicklungsstufen doch nicht vorübergegangen. So verrät der überquellende Reichtum der Tonsprache der Brünnhildenszene im dritten Akt des „Siegfried" deutlich den Einfluß des vorher komponierten „Tristan". Die Klänge der Brautgemachszene im „Lohengrin" hat der Meister mit noch vermehrter Ausdruckskraft in den wundersamen Szenen Siegmunds und Sieglindes im ersten Akt der „Walküre" weitergeführt, jene Steigerung zur höchsten Ekstase aber, bei Siegfried und Brünnhildes Vereinigung konnte erst dem Sänger von Isoldes Liebestod gelingen. Ebenso bildet die vielgliedrige Ensemblekunst der „Meistersinger" die Voraussetzung für die bewegten Massenszenen der „Götterdämmerung", und wie sich die verschiedene Entstehungszeit der Werke in weiteren technischen Einzelheiten ausprägt, werden wir in der Folge noch mehrmals zu beobachten Gelegenheit haben.

Allein auch abgesehen davon, hat trotz der Einheit des Ganzen doch jedes der vier Musikdramen seinen eigenen Stil: das „Rheingold" ist in vielen Punkten auf einen lustspielartigen Konversationston gestimmt, „Siegfried" steht als heitere Idylle zwischen den beiden Tragödien „Walküre" und „Götterdämmerung", von welchen die letztere wieder den engeren Gesichtskreis des Familiendramas der Wälsungen zu weltumfassender Universalität weitet. Damit ist nun schon auf einen genialen Wertfaktor des Werkes hingewiesen: auf die *außerordentliche Vielseitigkeit des Ausdrucks*, die darin zutage tritt. Der durchaus einheitliche Eindruck aber, den trotz dieser Vielseitigkeit das Ganze hinterläßt, ist, abgesehen von der in diesem Sinne meisterhaft gestalteten dichterischen Anlage, der formvollendeten Geschlossenheit des musikalischen Aufbaues zuzuschreiben.

Das Prinzip der musikalischen *Szenenbildung*, das im „Lohengrin" erstmalig verwirklicht war, ist im „Ring" mit steigen-

der technischer Vervollkommnung weitergeführt; obwohl in erster Linie dichterische Formen, sind die „Szenen" doch in der bereits aus dem „Lohengrin" bekannten Weise auch musikalisch geschlossen gestaltet: durch Einheit der Grundtonart oder des motivischen Grundmaterials. Diese letztere Art der Formgebung hatte Wagner namentlich in „Tristan" und „Meistersinger" zu höchster Entwicklung gebracht: darum erscheint sie im letzten Akt „Siegfried" und in der „Götterdämmerung" mit besonderer Konsequenz durchgeführt. Auch innerhalb der Szenen heben sich, obwohl im „Ring" natürlich jede letzte Spur der musikalischen „Nummern" verschwunden ist, in scharfer Gliederung noch geschlossene Partien heraus. Neben großzügigen Monologen, wie etwa der zu den ausdrucksgewaltigsten Momenten des ganzen Zyklus zählenden „Wacht" Hagens, spielt da namentlich der uns seit dem „Holländer" bekannte Typus der „Erzählung" eine große Rolle: Loges Erzählung, die Erzählungen Siegmunds und Sieglindes im ersten, Wotans im zweiten Akt der „Walküre", Mimes Erzählung im ersten Akt des „Siegfried", Waltrautes Erzählung im ersten, Siegfrieds Erzählung im dritten Akt der „Götterdämmerung".

Von grundlegender Bedeutung für die Gestaltung der „Szenen" ist ferner die im „Ring" bis in die letzten Konsequenzen durchgeführte Verschmelzung von arioser und rezitativischer Melodik zu einheitlich dahinfließendem melodischen Sprachgesang. Das „Rheingold" steht in diesem Punkt vielleicht noch nicht ganz auf der Höhe, allein bereits in der „Walküre" hat Wagner in der Behandlung der gesanglichen Sprache stilistische Sicherheit erlangt. Die wunderbarste melodische Schönheit mit scharfer deklamatorischer Charakteristik vereinigenden Partien Siegmunds und Sieglindes im ersten Akt oder die im musikalischen Ausdruck des Tonfalles der Rede unübertreffliche große Erzählung Wotans im zweiten Akt zeigen das Problem von verschiedenen Seiten aufs glücklichste gelöst. Vom alten Rezitativ unterscheidet sich Wagners Gesangsführung im allgemeinen durch die Vereinigung sorgfältigster Deklamation mit ausgesprochen melodischer Linienführung, vom alten Arioso durch Verschleierung der bei jenem scharf hervortretenden musikalisch-periodischen Gliederung. Dies ergibt vereint mit der gleichartig gestalteten harmonisch-instrumentalen Begleitung jenes ununterbrochene Dahingleiten der Musik, das durch das Schlagwort „unendliche Melodie" gekennzeichnet worden ist. Während der dürftige alte Rezi-

tativton seit der „Walküre" endgültig verbannt ist, nähert sich Wagners Ausdruck in einzelnen Momenten wie im „Liebeslied" und dem schwungvollen Schlußgesang Siegmunds („Siegmund den Wälsung siehst du Weib") im ersten Akt der „Walküre" in den „Schmiedeliedern" und dem Gesang des Waldvogels im „Siegfried" und so weiter doch noch dem (periodisch gegliederten) Arioso, damit teilweise sehr wirkungsvolle Gegensätze im Rahmen der „unendlichen Melodie" des Ganzen erzielend.

Wie den Sprachgesang, so zeigt die Musik des „Rings" auch all die anderen, innigste Verbindung zwischen Musik und Dichtung anstrebenden Ausdrucksmittel, die der „Lohengrin" erstmalig mit Konsequenz durchgeführt hatte, in weiter vollendeter Ausbildung. So den mit feinster Differenzierung dem Drama folgenden Ausdruck *der Harmonik*. Zwei seiner Szenen hat Wagner selbst in diesem Sinne analysiert: er macht darauf aufmerksam, daß die Modulation in der das ganze Werk einleitenden Szene der Rheintöchter von der Grundtonart nur in die nächstgelegenen Seitentonarten ausweicht, weil „das Leidenschaftliche hier erst noch in seiner primitivsten Naivität sich ausspricht. Besonnene Einfachheit genügt hier." Demgegenüber rechtfertigt sich die ungemein *reiche* Modulation in der Nornenszene, da sich hier „die Schicksale der Urwelt selbst bis zum Seilgewebe, das von den düsteren Schwestern geschwungen wird, verschlingen." In diesem Zusammenhang ist auch darauf hinzuweisen, welch wichtige Rolle der Wechsel der Harmonik bei der Umdeutung der Leitmotive spielt, sowie welche Bedeutung ihr (durch Vermeidung von Ganzschlüssen) für den Fluß der „unendlichen Melodie" des Ganzen zukommt.

„Mit der Zeit denke ich Dir auch die Komposition mitteilen zu können. Für jetzt nur so viel, daß sie zu einer festverschlungenen Einheit geworden ist: das Orchester bringt fast keinen Takt, der nicht aus vorangehenden Motiven entwickelt ist." Mit diesen Worten weist Wagner selbst in einem Brief an Röckel (1854) auf die prinzipiell streng leitmotivische Anlage seiner Musik zum „Ring" hin. Was bis zum „Lohengrin" nur für einige der wichtigsten Ideen und Personen der dramatischen Handlung ausgeführt ward, dehnt Wagner im „Ring" und den folgenden Werken auf das Ganze aus. Man kann im „Ring" einige neunzig Leitmotive zählen, die an die für den Gang des Dramas bedeutendsten Ideen, Situationen und Personen geknüpft erscheinen. (Motive des Ringes, des Schwertes, des Rheingoldes, Siegfrieds, Brünn-

hilds, Wotans, der Nibelungen, des Fluches und so weiter.) Das Rheingold bringt von diesen Motiven bereits über den dritten Teil, in den folgenden Dramen treten in abnehmendem Maße neue hinzu, am wenigsten naturgemäß in der „Götterdämmerung". Aus diesen Motiven wird nun das Ganze, ähnlich wie in der sinfonischen Musik, thematisch entwickelt. Der Unterschied zwischen dieser musikdramatischen und der sinfonischen Thematik liegt vor allem darin, daß für letztere lediglich die Gesetze der musikalischen Logik maßgebend sind, während erstere sich freier bewegen darf, da sie ja stets durch das Wort der Dichtung und die sichtbare Handlung Deutung und Erklärung erfährt. Die motivische Entwicklung der Musik aus einheitlichem thematischen Grundmaterial bietet nicht nur den großen Vorteil strenger musikalischer Geschlossenheit des Ganzen, sondern auch weitestgehende Möglichkeit zur Klärung der Dichtung. Die Motive sind in der Regel melodischer, teils auch harmonischer Natur (Rheintöchterruf, Motiv des Tarnhelms, Motiv der Todverkündigung), vielfach erscheinen sie auf einfachste Dreiklangintervalle gestellt (Rheingoldfanfare, Schwertmotiv), stets aber sind sie von ausgeprägter Knappheit; dies erleichtert ihre Verwendung im thematischen Gewebe wie ihre Wiedererkennung durch den Hörer sehr. Verschiedene Motive weisen auch thematische Verwandtschaft auf, sofern dies durch ihre poetische Bedeutung gefordert ist: so ist zum Beispiel das Walhallmotiv nur eine Umbildung des Ringmotivs, weil Wotans Burg Walhall wie Alberichs Ring Erzeugnisse des Strebens nach der Weltherrschaft sind. Auch abgesehen davon spielt nunmehr die thematische Umbildung der Motive im Anschluß an die Handlung im „Ring" eine große Rolle, wobei harmonische, rhythmische und melodische Wandlungen vorkommen.

Träger der motivischen Arbeit ist in erster Linie das Orchester, dessen Mittel der Lohengrinpartitur gegenüber abermals eine gewaltige Steigerung aufweisen. Der „Ring" erfordert die stärkste Orchesterbesetzung von sämtlichen Werken Wagners. Die Holzbläser sind abwechselnd drei- und vierfach besetzt, der Blechkörper durch die eigens für Wagner gebauten „Nibelungentuben" (Tenortuben in B, Baßtuben in F, im Klang den Hörnern verwandt, aber mit mächtigerer Tiefe), ferner durch Baßtrompete, Kontrabaßposaune und Kontrabaßtuba verstärkt. Zu bestimmten Wirkungen werden dann noch besondere Verstärkungen der einzelnen Instrumentengruppen gefordert: so zum Beispiel acht Hörner

für die Einleitungsszenen des „Rheingold“ und der „Götterdämmerung“, sechs Harfen für die Regenbogenszene am Schluß des „Rheingold“ und den Feuerzauber in der „Walküre“. Dazu kommen noch die verschiedenartigsten Schlaginstrumente: Pauken, Becken, Rührtrommel, Triangel und so weiter, auch Glockenspiel (im Feuerzauber) und achtzehn gestimmte Ambosse im „Rheingold“, ein Effekt, den übrigens schon Spontini in seinem „Alcidor“ (1824) gebracht hatte. Die Besetzung der Streicher mußte demgegenüber natürlich auch vermehrt werden; so fordert Wagner im „Ring“ sechzehn erste und sechzehn zweite Violinen, zwölf Violen, zwölf Violoncellos und acht Kontrabässe, wobei die einzelnen Gruppen wieder mehrfach geteilt auftreten. Damit einem solchen riesigen Instrumentalkörper gegenüber die Singstimmen entsprechend zur Wirkung kommen, ist natürlich die von Wagner geforderte „Verdeckung“ des Orchesters, die klanglich abdämpfend und ausgleichend wirkt, unerläßlich.

Diese reichen orchestralen Mittel werden von Wagner ausschließlich im Dienste des Dramas verwendet, und zwar geht der Meister dabei mit größter Vorsicht und Zurückhaltung zu Werke; keine Wirkung ohne dichterische Ursache, und nur an den dramatischen Höhepunkten restlose Entfaltung des gesamten glänzenden Apparates. Das ist überall befolgter Grundsatz. In der Verwebung und Verflechtung der Motive macht sich jene im Lohengrinvorspiel erstmalig angedeutete Orchesterpolyphonie in steigendem Maße geltend, die am kunstvollsten in der „Götterdämmerung“ wird und an dem in „Tristan“ und „Meistersinger“ Errungenen zehrt. Die bedeutsamste Aufgabe des Orchesters ist die Wiedergabe der inneren Stimmungen, der „seelischen“ Handlung; daneben hat es aber auch die äußere Erscheinungswelt nachzuahmen, so etwa das Klettern Alberichs, die ungeduldigen, zornigen Gebärden Hundings, das plumpe Stampfen der Riesen tonmalerisch zu begleiten. Eine besondere Rolle spielen dabei die zahlreichen orchestralen Naturschilderungen: wie das Wogen des Rheins, Sturm und Gewitter, das „Waldweben“, der „Feuerzauber“, „Walkürenritt“ und so weiter. Diese Naturschilderungen, die schon seit den „Gleichnisarien“ der alten Neapolitaner zum beliebtesten Rüstzeug der Oper gehörten, sind in der deutschen Musik ein Erzeugnis des Rousseauzeitalters mit seiner Naturschwärmerei und haben am Ende des 18. Jahrhunderts im deutschen Melodram besondere Pflege und Ausbildung gefunden; von da hat sie — um ein ganz

bekanntes Beispiel zu nennen — Haydn in seine beiden großen Oratorien, namentlich in die „Schöpfung“ übernommen. Die weitere Entwicklung vollzog sich im Schaffen der deutschen Romantiker, namentlich Webers. Hier knüpft Wagner an, das von den Vorgängern Gebotene mit noch reicheren Mitteln ausgestaltend. Wagners Naturschilderungen — musikalische al fresco-Gemälde von überwältigender Großartigkeit — machen auch den beinahe ausschließlichen Teil der selbständigen sinfonischen Musik im „Ring“ aus. „Ouvertüren“ haben die einzelnen Dramen nicht mehr, sondern nur kurz in die jeweilige erste Szene einleitende Vorspiele; eine Sonderstellung nach Charakter und Ausführung nimmt nur die „Trauermusik“ nach Siegfrieds Tod, im dritten Akt der „Götterdämmerung“ ein, in der sich fast die gesamte Motivwelt der Tetralogie zu einem sinfonischen Gewebe von tiefstem und gewaltigstem Ausdruck verschlingt.

Getreu seiner Theorie hat Wagner an den drei ersten Abenden des Ringdramas Ensembles und Chöre gänzlich beiseite gelassen. Die „Terzette“ der Rheintöchter, das Walkürenensemble, wie der die Individualität beider Stimmen vollständig wahrende Zwiegesang Brünnhilds und ihres Helden am Schluß des „Siegfried“ verstoßen, als im dramatischen Zusammenhang begründet, nicht gegen diese Regel des Meisters. Reicher hat sich in diesem Sinne Wagner noch in der „Götterdämmerung“ entfaltet: in verschiedenen kleineren Ensembles, sowie in den Chören der Mannen. Allein auch hier hat der Meister keineswegs gegen den Geist seiner Regel verstoßen: wo mehrere Personen dem dramatischen Sinn zufolge ganz denselben Gedanken Worte verleihen, wie zum Beispiel Brünnhild, Gunther und Hagen bei ihrem Racheschwur wider Siegfried, ist natürlich ein Zusammensingen der dramatischen Wahrheit nicht im mindesten widerstreitend: hier tritt selbst im rezitierten Drama gelegentlich das Chorsprechen ein (zum Beispiel in der Rüttliszene von Schillers „Tell“). In den Mannenchören der „Götterdämmerung“ aber ist durch eine technisch mit höchster Vollendung bereits in den „Meistersingern“ verwirklichte polyphone Setzweise die Individualität der einzelnen Stimme durchaus gewahrt, und damit die dramatische Berechtigung dieser Ausdrucksformen gewährleistet.

Schon der die herkömmlichen Grenzen eines „Opernabends“ weit überschreitende Umfang seines Nibelungenwerks mußte Wagner den Gedanken einer Aufführung im Rahmen des ge-

wöhnlichen Opernspielplanes unmöglich erscheinen lassen; im Lauf der weiteren Ausführung ging ihm immer entschiedener auch ihre künstlerische Sonderstellung als eines „Bühnenfestspiels" auf. In den Briefen an den Dresdner Freund Uhlig taucht zuerst die Idee auf, für den „Ring" ein primitives selbständiges Theater zu errichten — in Zürich, oder am Rheine — in dem das Werk, bei freiem Eintritt, von einem ad hoc zusammengestellten Künstlerpersonal als dramatisches Festspiel aufgeführt werden sollte; in einem „Vorwort" zu seiner Dichtung (1863) spricht sich Wagner später genauer auch über die technische Anlage dieses Festspielhauses aus: es solle ein Amphitheater sein mit „verdecktem Orchester", damit die dramatische Illusion nicht durch den Anblick der arbeitenden Instrumentisten gestört werde. Sechzehn Jahre vor Richard Wagners Geburt hatte der französische Opernkomponist Grétry (1797) den Plan eines derartigen Opernhauses entworfen und zur Nachahmung empfohlen; die Idee besonders des „verdeckten Orchesters" kann auf eine noch längere Vergangenheit zurückblicken, da sie schon im Anfang des 17. Jahrhunderts von den Florentiner Begründern der Oper verfolgt worden war. Bis Wagner aber zur Verwirklichung des Festspielgedankens gelangte, sollte von der ersten theoretischen Ausführung in der Züricher Zeit an noch fast ein Vierteljahrhundert vergehen. Selbst dem tatkräftigen Idealismus Liszts, der namentlich den Wagner hoch verehrenden Großherzog Karl Alexander von Weimar für den Plan zu gewinnen suchte und Ilmathen gerne zur Wagnerfestspielstadt erhoben gesehen hätte, gelang es zunächst nicht, in der Sache einen greifbaren Erfolg zu erzielen. Das Ideal einer von industrieller Spekulation erlösten deutschen Nationalbühne predigte Wagner damals noch einmal in zwei Schriften: „Ein Theater in Zürich" und „Über die Goethestiftung", die neben „Erinnerungen an Spontini", von liebevollem Verständnis getragenen Ausführungen über Liszts neue sinfonische Dichtungen und einigen anderen kleinen Arbeiten als Nachläufer der die Züricher Zeit eröffnenden großen schriftstellerischen Periode unseres Meisters erscheinen.

Von Wagners äußerer künstlerischer Betätigung in Zürich war bereits kurz die Rede; trotz des freundlichen Wohlwollens, mit dem man ihm entgegenkam, konnte er in der behäbigen Kaufmannsstadt auf wirkliches Verständnis seiner idealen Pläne und Ideen

so wenig wie sonstwo rechnen. Häufiges körperliches Unwohlsein (Gesichtsrose), sowie die fortgesetzten pekuniären Nöte, denen sich der jeglicher regelmäßiger Einnahmen Beraubte und aus der Dresdner Zeit noch schwer mit Schulden (durch Herausgabe seiner Opernpartituren) Belastete ausgesetzt sah, trugen nicht dazu bei, ihm das Leben in jener traurigen Epoche angenehmer zu machen. Opferwillige Freunde, namentlich Liszt, dann Frau Julie Ritter aus Dresden und deren Freundin Frau Jessy Laussot, mit der der Meister im Frühjahr 1850 ein tragikomisch endendes Erlebnis im Stile der Begegnung Siegmunds und Sieglindes hatte, später auch Otto Wesendonk, halfen dem mittellosen Künstler zwar oft freigebig aus, ohne indessen die Not ganz bannen zu können, um so weniger als Wagner seiner angeborenen Neigung zum Luxus auch in jenen Zeiten des Elends nie ganz entsagen konnte. Dieser letztere Punkt ist vielfach gegen Wagner ausgebeutet worden: mit Unrecht. Das bißchen äußerer Luxus, das einer Künstlernatur wie der Wagnerschen überdies zur Anregung der schaffenden Phantasie unentbehrlich war, erscheint kläglich genug als Entgelt für die gewaltigen Geisteswerte, die Wagner der Welt bot, und als Ersatz für die schweren Leiden und Entbehrungen, die Verständnislosigkeit und boshafte Widersacherei dem Künstler auferlegten. Wagner ließ es übrigens auch an eigenen Versuchen, sich die nötigen Unterhaltsmittel zu verschaffen, nicht fehlen. So übernahm er von Februar bis Juni 1855 die Leitung von acht Konzerten der philharmonischen Gesellschaft in London; den erhofften Geldgewinn hatte er davon nicht, wohl aber die Genugtuung, trotz erbitterter Gegnerschaft der Presse, sich fortwährend wachsenden verständnisvollen Beifall des Publikums zu erringen.

Abgesehen von einer Reihe kleiner Reisen brachte diese Londoner Konzertzeit die einzige längere Abwesenheit Wagners von Zürich. Nach neunjährigem Aufenthalt sollte aber nun Wagner durch ein sein ganzes Wesen tief erschütterndes Ereignis von der Stadt, die den Flüchtling so freundlich aufgenommen hatte, für immer getrennt werden. Anfang 1852 hatte Wagner in Zürich den Großkaufmann Otto Wesendonk und dessen damals vierundzwanzigjährige zweite Frau Mathilde (geb. Luckemeyer) kennengelernt. Der Verkehr mit den beiden kunstsinnigen Gatten gestaltete sich bald zu inniger Freundschaft, und als Wesendonks auf dem „grünen Hügel" zu Zürich sich ein eigenes prächtiges Haus erbauten, stellten sie dem Meister auf ihrem Grundstück ein hübsch

und behaglich eingerichtetes Landhaus als freundliches „Asyl“ zur Verfügung, das er im Frühjahr 1857 beziehen konnte. So schien sich Wagner dem Heimatlosen ein unverhoffter Zufluchtsort des Glücks erschlossen zu haben: und doch hatte bereits damals ein tragisches Geschick ihn ins Netz gezogen. Die Freundschaft zu Mathilde Wesendonk war unmerklich zur — Liebe geworden und hatte Gegenliebe geweckt. In heißem Kampfe haben beide, die durch Sitte und Gesetz ja auf immer getrennt waren, diese Liebe siegend niedergerungen. In diesem Zusammenhang nimmt also Wagners Tristandichtung den Charakter eines ergreifenden künstlerischen Selbstbekenntnisses an; wir verstehen nun wohl, warum der Meister damals sich von der lachenden Heldengestalt Siegfrieds abkehrte, um das tragische Schicksal Tristans, der die eigene Geliebte einem anderen zur Gattin freien muß, zu singen. Otto Wesendonk stand dem Herzensdrama seines Weibes und seines Freundes mit zartfühlendem, selbstlosen Verständnis gegenüber. Bei Frau Minna Wagner dagegen gab es einen furchtbaren Eifersuchtsausbruch, der auch Frau Wesendonk gegenüber in einer Weise zum Ausdruck kam, daß eine Trennung unvermeidlich war. So sah sich Wagner aus dem freundlichen Asyl am grünen Hügel aufs neue in die Irrfahrt des Lebens hinausgetrieben. Die Freundschaft zu Otto und Mathilde Wesendonk erlitt durch die Katastrophe keine Einbuße und begleitete den Meister ungetrübt bis an sein Lebensende.

Trotz oder vielleicht auch wegen ihrer seelischen Aufregungen war die Wesendonkzeit für unseren Meister künstlerisch ungemein fruchtbringend. Neben der Kompositionsarbeit am „Ring“ entstand im Frühling 1856 ein knapper Entwurf eines philosophischen Dramas „Die Sieger“, das Ideen des Buddhismus, auf den Wagner durch Schopenhauer hingewiesen worden war, zum Inhalt hatte; der Entwurf der „Meistersinger“ wurde wieder vorgenommen und bedeutsam erweitert, das Parsifaldrama ward in seinen Grundzügen damals bereits skizziert. Fünf Gedichte Mathilde Wesendonks: „Der Engel“, „Träume“, „Schmerzen“, „Stehe still“ und „Im Treibhaus“ wurden in Musik gesetzt; mit ihren den tiefsten Gründen eines liebenden Künstlerherzens entstammenden Klängen hat Wagner sich auch in der Geschichte des deutschen Kunstliedes einen Ehrenplatz gesichert. Andererseits erscheinen sie als Vorboten künftiger Herrlichkeit: Wagner bezeichnet sie teilweise direkt als „Vorstudien“ zu

dem Werk, das nunmehr sein ganzes Sinnen in Bann schlug, zum „Tristan", dem gewaltigsten künstlerischen Denkmal, das Wagner seiner Freundin vom grünen Hügel setzte.

Im Jahre 1854, als Wagner, wie wir hörten, zuerst der Philosophie Schopenhauers näher trat, entstand ein dramatischer Entwurf „Tristan und Isolde", dessen spätere Ausführung jene unseren Meister so tief ergreifende Lehre des Frankfurter Weisen in reinster künstlerischer Verklärung zeigt. Auf diesen Entwurf kam er im Jahre 1857, als er die Arbeit an der Komposition des „Siegfried" wegen der Ablenkung durch das Wesendonkerlebnis und wegen völliger Aussichtslosigkeit, sein Riesenwerk jemals praktisch zum Leben erweckt zu sehen, unterbrach, zurück: er wollte zunächst einmal durch ein „leichteres" einfacheres Werk sich auf den Theatern wieder in Erinnerung bringen; er dachte dabei sogar an eine Oper für „italienische Sänger". Daß aus diesem „leichteren" Werk der „Tristan" wurde, so wie wir ihn heute kennen, ist ein neuer Beweis, daß der wahre Künstler mit Naturnotwendigkeit schafft, wozu er „sich aufgelegt fühlt" (um ein Wort Beethovens zu gebrauchen), ohne Rücksicht auf alle äußeren Verhältnisse. Noch im Herbst des Jahres 1857, nachdem in raschem Fluge die Dichtung fertiggestellt war, begann Wagner mit der Komposition, die im Lauf der beiden nächsten Jahre nach der Trennung von Zürich teils in Venedig, teils in Luzern weitergeführt und an letzterem Ort im August 1859 zum Abschluß gebracht wurde.

Auf die Verwandtschaft des aus dem Keltenlande stammenden und bereits um 1150 von Chrétien de Troyes dichterisch bearbeiteten Tristanstoffes mit der Siegfriedsage war Wagner schon durch Wilhelm Müllers „Versuch einer mythologischen Erklärung der Nibelungensage" aufmerksam gemacht worden. Wie Siegfried im Banne zauberischer Verblendung die eigene Braut Brünnhild für Gunther freit, so muß Tristan im Zwang der höfischen Sitte die Geliebte Isolde seinem Ohm, König Marke, als Gattin zuführen. Die wichtigste dichterische Quelle für Wagners Drama bot Gottfried von Straßburgs Epos aus dem Anfang des 13. Jahrhunderts. Für den mittelalterlichen epischen Tristandichter standen im Mittelpunkt des Interesses bei der Behandlung des Stoffes die Verwicklungen, die sich daraus ergeben, daß Tristan und Isolde hinter dem Rücken des Königs ihren verbrecherischen Liebesverkehr weiterführen. Die ausführliche Dar-

stellung der galanten und pikanten Abenteuer, zu denen das fortgesetzte Ränkespiel zwischen den Liebenden und dem König führt, entsprach so recht dem frivolen Geschmack der vornehmen Kreise in der Zeit Meister Gottfrieds. So blieb also dem modernen Dramatiker in Motivierung und Aufbau so ziemlich noch alles zu tun übrig. Wie immer, so war Wagner auch bei der Ausgestaltung des Tristan vor allem darauf bedacht, den Kern der Sage in knappster Einfachheit und Klarheit herauszuarbeiten. Die Vorgeschichte von der ersten Bekanntschaft zwischen Tristan und Isolde, wie Tristan, der verwundete Feind, von der heilkundigen irischen Königstochter vor der Rache der Ihrigen beschützt und geheilt, der Retterin dafür ewigen Dank schwur, erfahren wir durch eine Erzählung aus dem Munde Isoldens. Der erste Akt zeigt die Handlung bereits in vollstem Gange; er versetzt uns an Bord des Hochzeitsschiffes, auf dem Tristan die Braut seinem königlichen Ohm zuführt, in dem Wahn, so, mit Überwindung der eigenen Liebe, am würdigsten seine Dankesschuld abtragen zu können. Isolde, sich von ihm verraten glaubend, zwingt ihn, den Todestrank mit ihr zu trinken. Im Angesicht des Todes gestehen sich beide nun ihre Liebe, und mit diesem Geständnis — müssen sie weiterleben, denn Isoldens Vertraute, Brangäne, hat den Todestrank dem Befehl ihrer Herrin zuwider mit einem Liebestrank vertauscht. Daß es gerade ein Liebestrank war, den die beiden tranken, hat für die Psychologie des Dramas keine Bedeutung: denn Tristan und Isolde lieben sich in Wahrheit längst zuvor, und nur die vermeintliche Nähe des Todes, nicht die Wirkung des Liebestrankes, drängt ihnen das Geständnis davon auf die Lippen. Der zweite Akt bringt statt der zahllosen frivolen Abenteuer der mittelalterlichen Dichtung eine einzige Begegnung der Liebenden. Sie fühlen, daß ihre Liebe unbezwinglich ist, sie wissen aber auch, daß sie diese Liebe in ewigen Widerspruch zu Sitte und Gesetz des Lebens setzt. Erlösung von dieser Tragik kann ihnen nur eines bieten: die Verneinung des Willens zum Leben. So ist Tristan das rächende Schwert, das der frühere Freund Melot im Dienste der Ehre seines Königs auf ihn zückt, willkommen. Von ihm empfängt er die todbringende Wunde. In qualvollem Ringen sehen wir ihn (im dritten Akt) fern von der Geliebten auf seiner Burg Kareol, wohin ihn der treue Knappe Kurvenal geflüchtet hat, aufs Wundlager hingestreckt, furchtbar geht ihm die in dem „Fluch auf den Trank" symbolisierte Erkenntnis auf, daß sein eigenes Wollen und Begehren der Urgrund alles

Leidens ist. Und doch flieht ihn der erlösende Tod, bis Isolde ihm wieder nahe ist. In ihren Armen verhaucht er seinen letzten Seufzer, und sie folgt ihm, an seiner Leiche den Liebestod sterbend.

Die sittliche Vertiefung, die die Dichtung in Wagners Fassung erfahren hat, beruht vor allem darin, daß Tristan und Isolde nicht nach fortgesetztem sinnlichen Liebesgenuß verlangen, sondern einzig den Tod ersehnen, der sie von der trennenden Tragik des Lebens erlöst. Den Übergang von der lebensbejahenden Liebe zur Todessehnsucht zeigt die große nächtliche Gartenszene im zweiten Akt, in der die dramatische Handlung in einer einzig dastehenden Weise ganz ins Innenleben versetzt ist, rein seelisch verläuft, während die äußere Aktion nur am Schluß blitzartig beleuchtend eingreift. Die dichterische Ausführung dieser Szene zieht mit dem zweimaligen die Liebenden wegen des nahenden Tages zur Trennung mahnenden Warnruf Brangänens die Form des mittelalterlichen „Tageliedes" heran; bei den poesievoll symbolischen Vergleichen zwischen Nacht und Tod, in dem Preis der verschwiegenen Nacht, deren sanfter Schleier alles eint, was der grelle Schein des Tages auseinanderscheuchte, haben Wagner vielleicht Novalis', des romantischen Dichters tief ergreifende „Hymnen an die Nacht" vorgeschwebt.

Wagner hat sich im „Tristan" auf eine möglichst geringe Zahl dramatischer Personen beschränkt, die aber alle bedeutsam in die Handlung eingreifen. So wirkt zur Seite der beiden Hauptheldenden das treue Dienerpaar Brangäne und Kurvenal, das Gegenspiel leitet der verräterische Freund Melot, vermittelnd zwischen beiden Teilen steht die edle Erscheinung König Markes. Daß König Marke von Tristan zwar als Freund, nicht aber als Gatte betrogen wird, da er Isolden, nach Wagners Darstellung, von Anfang an in scheu ehrfürchtiger Entsagung gegenüberstand, ist ein weiterer Zug sittlicher Vertiefung von seiten Wagners. Von plastischer Ausdrucksgewalt ist auch wieder die Sprache in Wagners Dichtung; im ekstatischen Gefühlsüberschwang und poesievollen Bilderreichtum manchmal wohl etwas sehr weitgehend und deshalb früher — gleich der des „Rings" — viel angespöttelt, gibt sie doch ein lebendiges Spiegelbild der ganzen Geistessphäre des Dramas.

Wagner hat auf seinen „Tristan" das Wort geprägt: „Dieses Werk ist mehr Musik als alles, was ich zuvor gemacht habe." Wenn „Tristan" in der Tat das „musikalischste" der Wagnerschen Dramen ist, so liegt das im Stoff begründet, der mit seinem ganz

nach innen verlegten, sozusagen rein seelischen Charakter ebenso wie mit seinen breit ausgeprägten lyrischen Momenten sich im ureigentlichsten Ausdrucksgebiet der Musik bewegt. Der Stil der Tristanmusik erscheint als das Ergebnis des von Wagner in den bis dahin fertigen Teilen seiner Nibelungenpartitur Errungenen. Als besondere Vorstufe kommt dabei insbesondere der auch im Vorwurf verwandte erste Akt der „Walküre" mit den Liebesszenen zwischen Siegmund und Sieglinde in Betracht, der sich seinerseits wieder, wie schon früher bemerkt, als stilistische Ausreifung der Brautgemachszene des „Lohengrin" darstellt. Das gemeinsame wichtige Stilmerkmal ist dabei ebenso im Charakter der Melodik wie in der damit im engsten Zusammenhang stehenden chromatischen Harmonik zu erkennen. Daß gerade in der Liebestragödie „Tristan" die Chromatik in so hohem Maße ausgedehnt erscheint, hat ebenfalls im dichterischen Stoff seinen Grund: sind doch chromatische Tonfolgen das charakteristischste musikalische Ausdrucksmittel für Liebe und Sehnsucht. Das an der Spitze des Vorspiels stehende sehnsuchtsvolle Liebesmotiv ist in diesem Sinn kennzeichnend für den ganzen Stil des Werkes. Durch Kombination solcher chromatischer Tonfolgen in den einzelnen Stimmen des polyphon geführten Orchesters ergeben sich jene kühnen, dissonanzreichen Akkordbildungen, die in den genannten Abschnitten der Lohengrin- und mehr noch der Walkürenmusik vorgedeutet, für den „Tristan" aber stilbestimmend sind, und von da den Weg in die gesamte moderne Musik gefunden haben. Schon im „Holländer" hatte ja Wagner freiestem chromatischen Harmoniewechsel gehuldigt, allein in der Akkordbildung sich dabei doch im wesentlichen an die gewöhnlichen Dreiklangs-, Septharmonien und so weiter gehalten. Im „Tristan" mehren sich aber nun ungewöhnliche Akkordbildungen mit mehreren freien dissonanten Zusatztönen, wobei im Zusammenhang mit der Melodik namentlich die leidenschaftliche Wirkung von Vorhalten ausgenutzt wird. Der wichtigste Vorläufer Wagners in der Anwendung der Chromatik war Spohr; es ist darum kein Zufall, wenn wir in Spohrs Oper „Der Alchymist" dem erwähnten, das Vorspiel des „Tristan" eröffnenden chromatischen Liebesmotiv in fast genau identischer Harmonisierung begegnen (Spohr, „Der Alchymist", zweiter Akt, Nr 14: Romanze der Paola). Sehr wichtige Anregungen in diesem Sinne, wie für den Stil seiner späteren Werke überhaupt empfing Wagner aber auch von Liszts sinfonischen Dichtungen, von denen er mehrere

bereits im Jahre 1853 kennen lernte und die, wie er selbst schreibt, damals die einzige Musik waren, mit der er sich abgab. Da Liszts Werke der breiteren Öffentlichkeit erst viel später bekannt wurden als die Wagners, glaubte man in ihnen „Wagnerreminiszenzen" zu entdecken, während die Sache teilweise gerade umgekehrt liegt: nicht Wagner, sondern Liszt war vielfach der Gebende. Das Orchester des „Tristan" ist im Vergleich zu dem des „Rings" verhältnismäßig einfach: es hält sich im wesentlichen in den Grenzen des „Lohengrin" (dreifache Holzbläserbesetzung, Harfe). Trotzdem erzielt Wagner auch hier die wundersamsten koloristischen Wirkungen im Dienste des Dramas. Der Aufbau im ganzen gestaltet sich nach den beim „Ring" ausführlich erörterten technischen Grundsätzen. Hier wie dort sehen wir die großzügige und dabei musikalisch doch streng einheitliche Szenenanlage des Ganzen; innerhalb der Szenen treten auch, wiewohl ziemlich selten, geschlossene Musikstücke hervor, sofern dies die Dichtung, wie bei Kurvenals Spottlied oder Brangänens Tagerus, mit sich bringt. Mit Isoldes „Erzählung" im ersten Akt begegnen wir wieder einem bekannten Typus der Wagnerschen Formenwelt. Auch die riesenhafte Liebesszene des zweiten Aktes erfährt architektonische Gliederung durch die in den Dialog eingeschobenen mehr oder minder „geschlossenen" Zwiegesänge. Hier wie in dem ganzen Werk entfaltet sich ein Meer wunderbarster melodischer Schönheit; daß im Sprachgesang des „Tristan" das arioso Element teilweise besonders breit hervortritt, hat ebenfalls seinen Grund im lyrischen Charakter der Dichtung. Im Überschwang des Ausdrucks geht dabei Wagner manchmal bis an die äußerste Grenze: in Brangänens Warnruf verschwimmen die Konturen der Wortarchitektur beinahe völlig in der breiten melodischen Linienführung, und doch ist der dichterisch dramatische Ausdruck in unvergleichlicher Weise gewahrt und vertieft. Auch die Leitmotive des Orchesters — man zählt deren etwa dreißig — verbinden sich, ebenso wie die Singstimmen, zu weiter ausgesponnener fortlaufender Melodik; es ist weniger jene an den „Durchführungsteil" der Sinfonie gemahnende Verarbeitung der Themen mit motivischer Kleinarbeit wie im „Ring", als vielmehr die in den gesangvollen langsamen Sätzen der sinfonischen Musik übliche breite Art der Verflechtung und Fortspinnung von Tongedanken. Auch das liegt im dichterischen Stoff begründet, der nicht den weltumspannenden Bilderreichtum entfaltet, wie die „Ring"-Dichtung, sondern nur ein Gefühlsmoment entwickelt:

die Liebe, sich dabei freilich doch in den gewaltigsten Gegensätzen bewegt. Welcher Weg von dem traumverlorenen As-Dur-Zwiegesang: „O sink' hernieder, Nacht der Liebe" bis zu der rasenden Leidenschaft von Tristans Szenen auf dem Wundbett! Ein Spiegelbild dieser Entwicklung im kleinen gibt das Vorspiel, welches, wie das zum „Lohengrin", als gewaltig anschwellendes, dann wieder zurücksinkendes Crescendo gehalten ist. „Sehnsucht, unstillbares, ewig neu sich gebärendes Verlangen, Schmachten und Dürsten ... bis im letzten Ermatten dem brechenden Blick die Ahnung höchster Wonne des Erlangens aufdämmert: ... die Wonne des Sterbens, des Nichtmehrseins ...", so sucht Wagner selbst den Inhalt jenes wundersamen Tonstücks zu deuten. Die Nachtseite des Dramas enthüllt das Vorspiel zum dritten Akt, abermals eines jener bedeutsamen sinfonischen Zwischenspiele, die Wagner seit dem „Tannhäuser" an dieser Stelle seinen Dramen einzuflechten liebt: hier kommt die dumpfe, trostlose Verzweiflung des nach dem Tode, dem Erlöser von allem ungestillten Sehnen, Schmachtenden zum ergreifendsten Ausdruck.

Nur in ganz wenigen Momenten wird im „Tristan" die Ausdruckswelt der schwärmerischen oder leidenschaftlichen Liebe und Sehnsucht durchbrochen. Das ist namentlich im ersten Akt bei Kurvenals derb volkstümlichem Spottlied und der frohen Begrüßung des nahenden Königs durch die Helden auf dem Hochzeitsschiff der Fall. Getreu seiner Theorie hat sich Wagner auch im „Tristan" opernhafter Chorsätze enthalten; die kurzen Rufe der Schiffsmannschaft erklären sich ebenso selbstverständlich wie realistisch aus der Situation.

Von allen Werken Wagners ist der „Tristan" dasjenige, das auf die Musiker vielleicht am meisten gewirkt hat; diese Partitur ist der eigentliche Ausgangspunkt der gesamten modernen Musik. —

Nachdem die Trennung von Wesendonks und Zürich zur unabweisbaren Notwendigkeit geworden war, wandte sich Wagner Ende August 1858 nach Venedig, während Minna nach Dresden zog. In stiller Zurückgezogenheit arbeitete der Meister in der stolzen Dogenstadt an der Komposition des „Tristan". Geldsorgen und polizeiliche Belästigungen des „sächsischen Flüchtlings" trübten den Aufenthalt. So entschloß sich Wagner im März 1859 wieder in die Schweiz zurückzukehren und ließ sich in Luzern nieder; von da ging er auf dringendes Anraten Liszts noch einmal nach Paris.

In edelmütigem Vertrauen hatte Freund Wesendonk die Nibelungenpartitur vom Meister käuflich erworben, womit eine vorläufige pekuniäre Grundlage für den Pariser Aufenthalt geboten war. Im September 1859 traf Wagner in Paris ein, im November folgte ihm Frau Minna dorthin nach. Leider sollte aber auch diesmal die gallische Hauptstadt dem Künstler nur Leiden und Enttäuschungen bringen. Zwar fehlte es ihm nicht an einer Reihe treuer Freunde und Verehrer, unter denen sich nicht nur Geistesgrößen, wie Baudelaire, Villot, Ollivier, sondern auch äußerlich höchst einflußreiche Persönlichkeiten, wie die Fürstin Pauline Metternich, befanden. Allein die öffentliche Meinung, wie sie sich namentlich in der Presse äußerte, war doch durchaus gegnerisch gesinnt. Drei Konzerte Wagners im Italienischen Theater verliefen zwar sehr beifallsreich, ergaben aber ein Defizit von 11 000 Franken. Nicht besser ging's mit einem Konzert in Brüssel. Das trübste und schmählichste Ereignis dieser Pariser Jahre war aber die berühmte „Tannhäuser"-Aufführung in der Großen Oper. Auf Veranlassung der Fürstin Metternich hatte Kaiser Napoleon III. den Befehl zur Aufführung der Oper gegeben. In 164 Proben bemühte man sich, das Werk musikalisch mit möglichster Vollendung auszuarbeiten, auch szenisch wurde alles verschwenderisch ausgestattet, und Wagner bereicherte die Partitur durch die bekannten Verbesserungen. Allein da der Meister sich aus künstlerischen Gründen geweigert hatte, das für die Große Oper offizielle Ballett im zweiten Akt anzubringen, wurde sein Werk von der hohen Pariser Gesellschaft, namentlich den jugendlichen Mitgliedern des Jockeiklubs, bei den Aufführungen am 13., 18. und 24. März 1861 niedergepfiffen. Vergeblich waren die Proteste des reichen Beifall spendenden übrigen Publikums, vergeblich selbst die Beifallsbezeugungen des anwesenden Kaiserpaares. Um sein Werk nicht weiteren Verunglimpfungen auszusetzen, zog Wagner die Partitur zurück. Die mißglückte Aufführung hatte aber nicht nur des Meisters künstlerischen, sondern auch seinen materiellen Ruin in Paris besiegelt. Ganze 750 Franken waren der Ertrag jahrelanger mühsamster Arbeit. So sah sich der Meister aufs neue gezwungen, zum Wanderstabe zu greifen. Frau Minna trennte sich endgültig von ihrem Manne und zog wieder zu ihren Verwandten nach Dresden. Wagner weilte noch wenige Wochen als Gast im Hause des preußischen Gesandten Pourtalès in Paris; der Gattin dieses Freundes sowie der Fürstin Metternich widmete er damals

zwei „Albumblätter“ für Klavier. Dann wandte sich der Meister nach Deutschland.

Im Jahre 1860 war es den vereinten Bemühungen der hochgestellten Freunde Wagners gelungen, seine Amnestierung in Deutschland, mit Ausnahme Sachsens durchzusetzen. So hatte der Meister im Sommer dieses Jahres bei einer kleinen Reise, die ihn nach Frankfurt und an den Rhein führte, zum ersten Male nach elfjähriger Trennung den deutschen Boden betreten. Nach dem Pariser Fiasko ging er nun zunächst nach Weimar zur dortigen Tonkünstlerversammlung, um wieder einmal mit Liszt zusammen zu sein, dann nach Karlsruhe, wo sich Hoffnungen auf eine Anstellung als Hofkapellmeister sowie auf Aufführung des „Tristan“ eröffnet hatten, die sich indessen nicht verwirklichten. Auch in Wien, wo man dieses neue Werk in Aussicht genommen hatte, vertagte man seine Einstudierung zunächst auf spätere Zeit.

Gerade in jener Zeit bitterster Enttäuschungen kam Wagner wieder auf seinen heiteren Meistersingerentwurf zurück; mit nimmer müder Tatkraft versuchte er nun durch dieses Werk sich endlich wieder einmal einen durchschlagenden Bühnenerfolg zu erringen. Während eines kurzen winterlichen Aufenthalts in Paris (1861/62) entstand dort im Zentrum gallischen Lebens mit der Dichtung der „Meistersinger“ das entzückendste, echteste Kulturbild heimischer Kunst und heimischen Lebens, das die neuere deutsche dramatische Literatur aufzuweisen hat. Zum Beginn der Komposition fand Wagner im Februar 1862 in Biebrich bei Mainz ein stilles, freundliches Asyl, in dem er nun arbeitsreiche Monate verlebte. Seine Einsamkeit wurde durch Besuche von Freunden, insbesondere Hans von Bülows und seiner geistvollen Frau, angenehm unterbrochen. Auch Minna Wagner weilte hier noch einmal einige Tage bei ihrem Manne. Nachdem nun die Amnestierung auch auf Sachsen ausgedehnt war, suchte Wagner auf kurzer Künstlerfahrt im Herbst die engere Heimat, Leipzig und Dresden, wieder auf, dann wandte er sich nach Wien, wo nun endgültig die Vorbereitung des „Tristan“ aufgenommen werden sollte. Allein zuletzt ging es hier wie in Karlsruhe; nach 77 Proben wurde das Werk als „unaufführbar“ zurückgelegt. Um seiner immer drückender werdenden Mittellosigkeit abzuhelfen, ging der Meister nach dem trübseligen Abschluß der Wiener Tristanepoche als Konzertdirigent auf Reisen, die ihn nach Prag, Pest, Mannheim, Breslau, ja selbst bis Moskau und Petersburg führten. An Beifall fehlte es nirgends, aber wirk-

lichen Geldgewinn brachte ihm nur das Auftreten in Petersburg, wo er übrigens auch ein künstlerisch sehr verständnisvolles Entgegenkommen bei Publikum und Presse fand. Trotzdem genügte auch das nicht, der gänzlichen Zerrüttung von Wagners finanziellen Verhältnissen Einhalt zu tun. Im Frühjahr 1864 mußte er, da er das Opfer eines Wucherers geworden war, seinen Aufenthaltsort Penzing bei Wien fluchtartig verlassen, um der Schuldhaft zu entgehen. Bei einer Freundin, Frau Wille in Mariafeld, fand er zunächst Aufnahme, dann eilte er nach Stuttgart; er hatte den Entschluß gefaßt, auf einige Zeit ganz aus der Welt zu verschwinden, und in irgendeinem entlegenen Ort auf der rauhen Alb still und verborgen für seinen Unterhalt zu arbeiten. Da geschah das Unglaubliche, das große Wunder, das aller Not ein rasches Ende bereitete und mit einem Schlage den gehetzten, der Verzweiflung nahen Künstler aus tiefem Abgrund zur Sonnenhöhe des Glücks emporhob.

Im Unglücksjahre 1863 hatte Wagner seine Nibelungendichtung erstmalig für weitere Kreise veröffentlicht; mit tiefster Resignation blickte er dabei in die Zukunft: die Verwirklichung seiner Ideale, die Aufführung seines Werkes konnte er nur von der Unterstützung einer „Vereinigung kunstliebender Männer und Frauen" oder eines deutschen Fürsten erhoffen. „Wird sich dieser Fürst finden?" hat er damals sehnsüchtig verzweiflungsvoll ausgerufen. Und nun erschallte ihm beglückende Antwort. In Stuttgart erreichten Wagner die Boten König Ludwigs II. von Bayern, die den Künstler an den Münchner Fürstenhof beriefen: der ersehnte königliche Schirmherr war gefunden und der Weg zum höchsten Ziele nach langen bangen Kämpfen endlich erschlossen.

4. Kapitel.

Unter königlichem Schutz.

Die Meistersinger von Nürnberg.

Als fünfzehnjähriger Jüngling hatte Kronprinz Ludwig von Bayern zum ersten Male Wagners „Lohengrin" gehört; von diesem Zeitpunkt an war der von heißer Liebe zur Kunst erfüllte Fürstensohn einer der begeistertsten Anhänger des Meisters. „Wenn ich einst den Purpur trage, will ich der Welt zeigen, wie hoch ich das

Genie Wagners zu stellen wissen werde", so hatte er sich damals geäußert, und nachdem er am 10. März 1864 als Ludwig II. den bayrischen Königsthron bestiegen hatte, war eine seiner ersten Regierungshandlungen die Berufung des schwärmerisch verehrten Künstlers. So sah sich Wagner mit einem Schlage aus bitterster Not zur glänzenden Sonnenhöhe des Glücks erhoben. Sofort eilte er nach München, und im Mai fand die erste Begegnung mit dem jungen königlichen Freunde statt. „Er will, ich soll immerdar bei ihm bleiben, arbeiten, ausruhen, meine Werke aufführen; er will mir alles geben, was ich dazu brauche; ich soll die Nibelungen fertig machen, und er will sie aufführen, wie ich will. Ich soll mein unumschränkter Herr sein, nicht Kapellmeister, nichts als ich und sein Freund." So schildert Wagner damals sein neues Glück einer vertrauten Freundin, und ähnlich begeistert klingen auch seine sonstigen Berichte aus jener Zeit. Nach einem schönen Sommeraufenthalt als Gast des Königs in Starnberg siedelte Wagner im Herbst dauernd nach München über. Mit Eifer ging man alsbald an die Verwirklichung der künstlerischen Pläne Wagners. Zunächst wurden einige mit den Absichten des Meisters vertraute Künstler wie Hans von Bülow, der Tenorist Schnorr von Carolsfeld, der Dichtermusiker Peter Cornelius zur Mitarbeit nach München berufen. Zu dem für die „Nibelungen" geplanten Festspielhaus entwarf Wagners alter Freund Semper im Auftrage des Königs einen großartigen Plan; Wagner selbst kehrte in gehobenster Stimmung an die früher verzweifelnd unterbrochene Komposition des „Siegfried" zurück. War doch die Vollendung und Aufführung der Tetralogie das erhabenste Ziel, dessen Erreichung ihm der Schutz des königlichen Freundes ermöglichen sollte. Allein darin erschöpfte sich die künstlerische Tätigkeit des Meisters keineswegs. Noch 1864 entstand als erste Gabe des Dankes für den hohen Gönner seiner Kunst der Huldigungsmarsch, ein großzügiges, in der Art der Thematik den Geist des Dramatikers klar ausprägendes Tonstück. Daneben wurden auf ausdrücklichen Wunsch des Königs einige größere schriftstellerische Arbeiten fertiggestellt, so ein umfangreicher Bericht über eine in München zu errichtende deutsche Musikschule und ein längerer Aufsatz über Staat und Religion. Bei seinen Vorschlägen über die neu zu gründende Musikschule legte Wagner das Schwergewicht auf gediegene praktische Ausbildung der Schüler, nicht jedoch in technischem, sondern in höherem geistig-

künstlerischem Sinn, zur Erzielung eines stilistisch richtigen Vortrags. Es schwebte ihm da dasselbe Ideal vor, das ihm später den Plan zu einer Bayreuther Stilbildungsschule eingab. Eine praktische Verwirklichung dieser Gedanken war in München zunächst nicht möglich; doch fanden sie wenigstens teilweise Berücksichtigung bei der 1867 vorgenommenen Neuordnung des Münchner Konservatoriums mit Hans von Bülow an der Spitze. Die Abhandlung über Staat und Religion zeigt Wagner zwar noch unter dem Bann der Schopenhauerschen Philosophie, bedeutet aber doch bereits gegen den absoluten Pessimismus, dem der Dichter des „Tristan" gehuldigt hatte, eine Rückkehr zu positiveren Lebensanschauungen. Während Wagner früher unter dem Einfluß der Feuerbachschen Evolutionstheorie an das Ideal eines paradiesischen Zukunftsstaates, das auf dem Wege der Revolution zu erreichen sei, geglaubt hatte, erkennt er nunmehr als Schopenhauerianer eine solche Hoffnung als bloße Utopie und sieht in konservativer Stabilität das einzige Heil für den Staat. Eine große Bedeutung für die Aufrechterhaltung dieser Stabilität weist Wagner in treuer Verfolgung eines Hegelschen Grundgedankens, von dem er selbst in seiner revolutionären Periode nicht abgelassen hatte, dem König zu, der in Gnade und Gerechtigkeit alle Parteiinteressen zu schlichten und auszugleichen habe. Daß die dazu erforderlichen Opfer vom einzelnen trotz des die Welt beherrschenden Egoismus gebracht werden, das veranlaßt „der Wahn", das heißt die Illusion der Individuen, sie wirkten für ihr persönliches Wohl, ihre persönlichen Zwecke und Interessen, während sie in Wirklichkeit im Dienste eines fremden, höheren Zweckes, im Dienste der Allgemeinheit handeln. Das Gefühl der Unseligkeit des menschlichen Daseins freilich vermag der Staat auch in seiner günstigsten Form nicht zu bannen; dies tut die Religion, deren innerster Kern Verneinung der Welt ist, Hoffnung und Glaube an ein vom Diesseits gänzlich verschiedenes ideales Jenseits. Im Rahmen des Lebens vermag aber in gleicher Weise erlösend die Kunst zu wirken, indem sie als „bewußt gewollter Wahn" uns über das Leben erhebt.

Diese Idee des „Wahns", der also doch, wenngleich auf einem Umweg, die Erreichung des Edlen und Guten auch in dieser Welt möglich macht, ist die Ausdehnung und Verallgemeinerung einer von Schopenhauer („Welt als Wille und Vorstellung", IV. Buch) aufgestellten, übrigens auch von Herder vertretenen Hypothese,

und bedeutet in Wagners Geistesentwicklung die Abkehr vom absoluten zum bedingten Pessimismus.

Regen Anteil nahm Wagner auch an der Vorbereitung und Aufführung seiner älteren Werke im Münchner Hoftheater („Holländer", „Tannhäuser"), und eine Vorahnung der zukünftigen Festspielherrlichkeit boten die im Juni und Juli 1865 veranstalteten vier ersten Aufführungen des „Tristan" mit Schnorr in der Titelrolle und Bülow am Dirigentenpult, zu denen Festgäste aus ganz Deutschland herbeieilten und die zündende Begeisterung entfachten. Unterdessen hatte sich aber in München, veranlaßt und geschürt durch Intrigen der Hofpartei und Verleumdungen der Lokalpresse, eine ständig wachsende Hetze gegen den unbequemen „Günstling" des Königs erhoben, die eine vorläufige Trennung Wagners von München nötig erscheinen ließ. Auf persönlichen Wunsch des Königs verließ Wagner München am 10. Dezember 1865 und wandte sich wieder nach der Schweiz, verweilte zunächst in Genf und trat dann eine kurze Reise ins südliche Frankreich an. In Marseille erhielt er die ihn tiefbewegende Botschaft von dem am 27. Januar 1866 erfolgten Tode seiner Frau, die die letzte Zeit in Dresden geweilt hatte und nun ihrem langjährigen Herzleiden erlegen war. Im Frühjahr 1866 nahm Wagner festen Wohnsitz in Triebschen bei Luzern; hier sollte er still schaffend die nächsten sechs Jahre verbringen. Der König, der am 22. Mai persönlich nach Triebschen kam, um dem verehrten Meister die Glückwünsche zum 53. Geburtstag zu bringen, drängte vergeblich zur Rückkehr nach München. Nur zu kürzerem Aufenthalte kam Wagner in den nächsten Jahren in die bayrische Hauptstadt. So fand im Juni 1867 eine Musteraufführung des „Lohengrin" statt; im September 1869 und im Juni 1870 wurden „Rheingold" und „Walküre" zum erstenmal gegeben, sehr gegen den Willen Wagners, nur um einem besonderen Wunsch des Königs Rechnung zu tragen. Das wichtigste Ereignis dieser Art war aber die am 21. Juni 1868 erfolgte erste Aufführung der „Meistersinger".

Wie wir uns erinnern, hatte Wagner bereits im Tannhäuserjahr 1845 den ersten Entwurf zu einer „komischen Oper" fertiggestellt, die die Welt der Meistersingergilde Altnürnbergs mit ihrem bedeutendsten Vertreter, dem Schusterpoeten Hans Sachs, an der Spitze neuaufleben lassen sollte. Erst durch die Erlebnisse der Wesendonkzeit war aber die Behandlung des Stoffes zu jener

Vertiefung ausgereift, die wir heute an dieser erhabensten Offenbarung leidbefreienden Humors bewundern. Zu Paris, im Winter 1861/62, war die Dichtung vollendet worden; die Komposition, im Sommer 1863 zu Biebrich bei Mainz begonnen, kam nach vielen und langen Unterbrechungen am 20. Oktober 1867 in Triebschen zum Abschluß.

Den ersten, freilich sehr allgemeinen Hinweis auf die Welt der „Meistersinger" hatte Wagner von E. Th. A. Hoffmanns Novelle „Meister Martin der Küfer und seine Gesellen" empfangen. In der dramatischen Literatur war der Stoff vor Wagner schon von J. L. Deinhardstein in seinem einst sehr erfolgreichen Drama „Hans Sachs" (1837) behandelt worden, das seinerseits wieder Lortzing mit literarischer Beihilfe der Schauspieler Philipp Reger und Düringer seiner Oper „Hans Sachs" (Leipzig 1840) zugrunde legte. Beide Werke, die Wagner wohl bekannt waren, zeigen in ihrer äußeren Handlung viele Ähnlichkeit mit den „Meistersingern". Nicht nur der Hauptheld Hans Sachs, sondern auch Beckmesser, Pogner und Evchen haben in Deinhardsteins Werk mit dem intriganten, tölpelhaften Ratsherrn Eoban Runge, dem stolzen Goldschmied Steffen und dessen Töchterlein Kunigunde ihre Ebenbilder, denen die Lortzingsche Oper mit der Person des Lehrbuben Görg und seines Liebchens Kordula noch die Vorgänger von David und Magdalena hinzufügt. Auch einzelne dramatische Motive, Szenen, wie der Flieder- und Wahnmonolog, das Probesingen in der Singschule und andere, finden sich in den früheren Werken mehr oder minder deutlich vorgebildet, wie übrigens auch Kotzebues „Kleinstädter" und Wenzel Müllers „Schwestern von Prag" für szenische Anregungen in Betracht kommen. Und doch ist es nicht nur die unvergleichliche geistige Vertiefung, sondern auch eine, diese Vertiefung eigentlich erst ermöglichende hochwichtige Änderung im äußeren Verlauf der Handlung, durch die sich Wagners Drama von allen älteren Vorbildern unterscheidet.

Wie Deinhardstein und Lortzing stellt auch Wagner in den Mittelpunkt seiner Dichtung das Wettsingen um den Besitz eines Mädchens. Meister Pogner, der Goldschmied, verspricht die Hand seiner Tochter Eva dem, der am St. Johannistag im Wettgesang vor Volk und Meistern den Sieg davontrage. Während nun die älteren Dramen Hans Sachs selbst als Werber um diesen Preis auftreten lassen, setzt Wagner an seine Stelle den jungen Ritter Walther, der,

in Liebe zu Eva entbrannt, die Aufnahme in den Kreis der Meister erstrebt, um sich an dem Wettsingen beteiligen zu können. Der eifersüchtige Merker Sixtus Beckemesser aber, der gleichfalls um Eva wirbt, läßt den Nebenbuhler beim Probesingen durchfallen. Aller Hoffnung beraubt, will Walther die Geliebte heimlich entführen, was Sachs in wohlmeinender Absicht verhindert. Der edle Meister nimmt sich nun des jungen Brausekopfes, dessen große, aber ungezügelte Dichtergabe er wohl erkannt hat, an. Unter seiner kundigen Leitung dichtet Walther ein neues Preislied. Dieses findet Beckmesser bei einem Besuch in Sachsens Werkstatt und eignet es sich mit dessen Erlaubnis an, um es beim Wettsingen vorzutragen. Er fällt aber mit seinem verständnislosen, entstellten Singsang kläglich durch, während Walther nach ihm durch richtigen Vortrag mit dem gleichen Lied großen Eindruck erzielt und einstimmig des Preises für würdig erachtet wird. So sind Eva und Walther vereint. Die errungene Meisterwürde will der Ritter anfangs stolz abweisen; er besinnt sich aber eines besseren auf Sachsens ernste Mahnung, die in eine begeisterte Verherrlichung der deutschen Kunst ausklingt.

Dadurch, daß Stolzing, und nicht Sachs selbst, als Werber auftritt, ward Wagner erst jene Charakterisierung des edlen Meisters möglich, die diesen zu einer der wundervollsten und liebwertesten Erscheinungen der deutschen Bühne macht und der ganzen Dichtung den tieferen Sinn verleiht. Auch Wagners Sachs liebt das holde Preismädchen, und Evchen ist dem alten Meister, der sie schon als Kind auf den Armen trug, nicht minder herzlich zugetan. Allein als nun der junge Ritter erscheint und ebenfalls mit Glück um Evas Liebe wirbt, da verzichtet Sachs; er hat wohl erkannt, wie tief die neue Neigung in des Mädchens Herzen sitzt, und daß die frühere Liebe zu ihm mehr nur kindlich naive Zutraulichkeit war, daß Eva erst durch die Begegnung mit Walther zum wirklich liebenden Weibe erwacht ist. Und nun setzt er, um das Glück der Geliebten zu begründen, alles daran, das junge Paar zu vereinen. Sich selbst aber tröstet er mit der leisen, ergebungsvollen Klage, daß seine Liebe nur „ein schöner Abendtraum" gewesen sei. Damit wird Sachs zum Träger der „Resignation", die Wagner in den Briefen an Mathilde Wesendonk mehrmals selbst als das Hauptmotiv der Dichtung bezeichnet hat. Wie poesievoll wirkt in diesem Sinn der Hinweis Sachsens auf Tristan und Isolde und auf „Herrn Markes Glück", auf das der Meister gar klug verzichtet

habe. Es ist aber nicht nur die Geistesgröße der Entsagung allein, die Sachsens Erscheinung uns so liebenswert macht, sondern auch die Art, wie er diese Entsagung trägt, jene stille, klare Heiterkeit der Seele, wie sie einzig der Humor zu verleihen weiß, der mit ruhigem milden Lächeln von hoher, freier Warte aus den Blick über die Welt und ihren Wahn schweifen läßt. Und dieser „Wahn", den Hans Sachs so wohl zu lenken weiß, „ein edler Werk zu tun", ist der eigentliche Träger des Humors der Meistersingerdichtung. Er führt all die Verwicklungen herbei, und er führt sie zuletzt auch zum guten Ende. So kann also Hans Sachsens „Wahn, Wahn, überall Wahn" als Devise des ganzen Werkes gelten, in dem eine von Wagner in seiner eben betrachteten Schrift „Staat und Religion" nachmals philosophisch entwickelte Idee künstlerisches Leben gewonnen hat.

Durch Walthers Erscheinung hat auch die kulturgeschichtliche Seite der Dichtung eine Bereicherung erfahren, indem nun Walther, der Schüler des Herrn „Walther von der Vogelweid", gewissermaßen als ein letzter Vertreter des Minnegesanges, den Meistersingern, die sich selbst ja gerne als die Nachfolger der Minnesänger bezeichneten, gegenübertritt. Prächtig hat im übrigen Wagner das Leben und Treiben der biederen Bürgerpoeten charakterisiert, wobei ihm als getreulich verfolgte historische Quelle Wagenseils Nürnberger Chronik von 1697 diente. Dieser Quelle ist das ganze Zeremoniell der Singschule, desgleichen auch die Mehrzahl der von David aufgezählten originellen Benennungen der „Meisterweisen" entnommen. Überhaupt bietet die Dichtung der „Meistersinger" ein ganz unübertreffliches, entzückendes Kulturbild aus deutscher Vergangenheit: die Szenen in der Kirche, beim Volksfest, bei der komischen nächtlichen Keilerei, die köstlichen Typen dieser würdigen Meister und ihrer lustigen, naseweisen Lehrbuben: all das ist dem echtesten Volksleben unmittelbar abgelauscht. Und zu welch erhabener Apotheose deutschen Geistes und deutscher Kunst gestaltet sich das Ganze mit Hans Sachsens gewaltigem Schlußmonolog!

Mit der historischen Erscheinung des Hans Sachs hat Wagners idealer Schusterpoet nicht allzu viele Züge gemein; trotzdem haben die Dichtungen des alten Meistersingers mit ihrem treuherzigen Humor dem modernen Dramatiker manche sprachliche Anregung gegeben. Wagner bedient sich des durch Goethe der neueren Literatur wieder zugeführten und etwas idealisierten Hans Sachs-

schen Knittelverses mit reichlicher Verwendung volkstümlich-archaistischer Ausdrücke. Für die feierliche Begrüßung Sachsens durch das zum Fest versammelte Volk hat Wagner eine Originaldichtung des alten Nürnberger Poeten, den Gruß an Luther und die Reformation: „Wach auf! Es nahet gen den Tag" in tief poetischer Weise verwertet.

Im übrigen zeigt die Dichtung der „Meistersinger" manch ähnlich intime Beziehungen zum Leben des Meisters wie die des „Tristan". Hans Sachsens entsagungsvolle Liebe ist ein abgeklärteres, aber nicht minder tiefes Abbild von Wagners Seelenleiden in der Wesendonkzeit, als die Liebestragödie des Helden von Kornwall; dem hochherzigen Freund Otto Wesendonk aber, für den der Meister gleich seinem Sachs „Herrn Markes Glück" entsagte, hat er in der edlen, würdigen Erscheinung Pogners ein Denkmal gesetzt. In anderer Weise wieder erscheint der Kampf, den Walther Stolzing, der frei nach den Eingebungen seines Genius schaffende Künstler, mit den an die alt überkommenen „Zunftregeln" sich anklammernden Meistern zu führen hat, wie ein satyrisches Spiegelbild von Wagners eigenem Verhältnis zu der ihn umgebenden Kunstwelt. Im Zusammenhang damit ist hervorzuheben, wie viele bedeutsame Kunstlehren in den Dialog der „Meistersinger" verflochten erscheinen.

Musikalisch haben die „Meistersinger" ganz ebenso ihren Sonderstil wie der „Tristan". Brachte die düstere Liebestragödie das schmerzlich sehnsuchtsvolle Ausdrucksreich der Chromatik zu schrankenloser Entfaltung, so spiegelt sich das sonnigfrohe Kulturbild der „Meistersinger", das so eindringlich von echter deutscher Art zu reden weiß, in den Klängen einer kraftvoll einherschreitenden Diatonik, die sogar eine besondere Vorliebe für die schlichteste, natürlichste Grundtonart C-Dur zeigt. In dem Charakter, den dadurch die Musik erhält, macht sich ganz unverkennbar eine Art Zeit- und Lokalkolorit geltend. Die gemessenen kräftigen Marschklänge des Meistersingermotivs, das an der Spitze des Vorspiels steht, gemahnen unwillkürlich an die Ausdruckswelt der feierlichen alten Suitensätze, mit denen vor drei Jahrhunderten die Stadtpfeifer „auffzuwarten" pflegten. Bestimmter treten die Spuren eines anderen alten Meisters zutage: der Geist Johann Sebastian Bachs schwebt über der Musik der „Meistersinger"! An polyphonem Reichtum steht dieses Werk neben der „Götterdämmerung" an der Spitze aller Wagnerschen Partituren; dabei

zeigt diese Polyphonie aber nicht die kühnen, freien al-fresco-Linien der „Ring"-Musik, sondern es ist vielfach eine strengere Kontrapunktik, so daß ein Freund des Meisters die witzige Bemerkung machen konnte, der Orchestersatz der „Meistersinger" käme ihm „wie eine zur Oper gewordene Fuge" vor. In der Tat hat Wagner der den zweiten Akt beschließenden Raufszene die Form einer freien Doppelfuge gegeben. Auch diese Art der Kontrapunktik verleiht dem kräftigen Grundcharakter des Ganzen verstärkte Betonung. Diese polyphone Arbeit gibt außerdem dem Ganzen jenen lebendigen, ungehinderten Fluß, der für die musikalische Durchführung der wortreichen Dichtung unerläßlich ist, und dem sich der Dialog in freiester Führung bald als kurzes Parlando, bald als breitere melodische Kantilene — je nachdem es der dichterische Sinn fordert — anschließen kann. Das Problem des Sprachgesanges ist in keinem zweiten Werk Wagners mit solcher Vielseitigkeit und Vollendung gelöst wie hier.

Infolge dieser kontrapunktischen Eigenart des Orchestersatzes wird auch die thematische Vereinheitlichung der Szene teilweise mit besonderer Ausprägung durchgeführt. Als merkwürdigstes Beispiel dieser Art ist die dritte Szene des ersten Aktes hervorzuheben, wo das kurze punktierte Baßmotiv, das den ersten Auftritt Pogners und Beckmessers begleitet, beinahe Takt für Takt — ganz in der Art eines sogenannten ostinato — festgehalten und thematisch weitergesponnen wird. Im Rahmen der Szenen treten dann wie in den anderen Werken Wagners, aber noch häufiger als dort, selbständig geschlossene musikalische Teile hervor, wie die Lieder Walthers im ersten und dritten Akt, Davids Johannissprüchlein, Sachsens Schusterlied, Pogners Ansprache im ersten Akt, der Flieder- und der Wahnmonolog Sachsens im zweiten und dritten Akt und ähnliche. Besondere Beachtung beanspruchen dabei die zahlreichen Chöre und Ensembles. Wagner hat mit humorvoller Absichtlichkeit die „Meistersinger" als „Oper" bezeichnet, welchen Namen er ja bekanntlich bei seinen anderen Werken vermied. In der Tat scheint gerade die häufige Verwendung von Chor und Ensemble, die der Meister, wie wir uns erinnern, in seiner Theorie des Musikdramas abgelehnt hatte, dem Werk einen „opernhaften" Charakter im alten Sinn zu verleihen. Freilich nur scheinbar, denn diese Ensemblekunst liegt im Stoff mit seiner Häufung von Massenszenen begründet und wahrt außerdem, wo dies dramatisch geboten erscheint, jeder Stimme in uneingeschränktester Freiheit

ihre Selbständigkeit. Den Höhepunkt solcher Art von Vokalpolyphonie bedeutet die den zweiten Akt beschließende Raufszene, in der bis zu zwanzig selbständige Stimmgruppen verbunden erscheinen. Diese dramatische Chor- und Ensembleführung ist Wagners eigenste Schöpfung; wie er sie in den nach den „Meistersingern" komponierten Teilen des „Rings" verwendet hat, haben wir schon früher gesehen, und beim „Parsifal" werden wir neuen Anlaß haben, auf die Frage zurückzukommen. Auch zwei zwanglos aus dem dramatischen Zusammenhang sich ergebende Ensembles von geringerer Stimmzahl enthält die Meistersingerpartitur, ein kleines „Terzett" zwischen Walther, Eva und Magdalena am Schluß der ersten Szene des ersten Aktes und das berühmte Quintett im dritten Akt, das zu den ausdrucktiefsten, herrlichsten Teilen das ganzen Werkes gehört.

Der harmonischen Einfachheit der Meistersingermusik entspricht auch die einfache Orchesterbesetzung, die den Instrumentalmitteln der Klassiker nur noch eine dritte Trompete, Tuba und Harfe hinzufügt; trotz dieser Beschränkung gibt das Meistersingerorchester der wunderbaren thematischen Zeichnung die denkbar glänzendste und charakteristischste Farbe. Im übrigen ist bezüglich der Harmonik der Begriff der Einfachheit natürlich nur relativ und allgemein zu verstehen. Im einzelnen ergeben sich vielmehr auch hier sehr reiche und feine harmonische, namentlich durch chromatische Durchgangsnoten der kontrapunktischen Stimmführung hervorgerufene Schattierungen. Außerordentlich reich erscheint die thematisch-leitmotivische Arbeit. Dichterisch bedeutsam ist namentlich die Neigung zur Verbindung mehrerer Motive: das berühmteste Beispiel davon bringt das Vorspiel mit der Vereinigung des Meistermotivs im Baß, der Meisterfanfare in den Mittelstimmen und der siegreich darüber sich hinschwingenden Melodie von Walthers Preislied in der Oberstimme. Noch poetisch tiefer erscheint es aber, wenn in der dritten Strophe von Sachsens Schusterlied neben der munteren Hauptmelodie in den Holzbläsern und Hörnern jene klagende, tiefste Resignation atmende Weise auftaucht, die später im Vorspiel des dritten Aktes und in Sachsens daran anschließendem Monolog als Tonsymbol des „Wahns" erscheint. Hier wird das Orchester wieder zur tiefsten Herzenskünderin; es läßt fühlen, wie es im Innern des scheinbar so lustig singenden Meisters in Wahrheit aussieht. Auf ähnliche Weise entschleiert also die Musik auch in den „Meistersingern" gar oft den tieferen Sinn der Dichtung.

Öfters läßt sich dabei, wie in dem oben genannten Beispiel, die gleichsam unbemerkte Einführung von Motiven, die dann erst später ihre eigentliche Deutung erfahren, beobachten. Hierher gehört das erste Auftreten des empfindungszarten „Fliedermotivs" („Lenzesgebot, die süße Not, die legten's ihm in die Brust") in dem bedeutungsvollen orchestralen Nachspiel des ersten Aktes, wenn inmitten des Trubels der die Singschule aufgeregt verlassenden Meister Hans Sachsens nachdenklicher Blick auf den „Singstuhl" fällt, auf dem Junker Walther soeben „versungen und vertan" hat.

Nach Seite des melodischen Ausdruckes ist die Motivwelt der „Meistersinger" ungemein mannigfaltig; neben kurzen prägnanten Themen, die hauptsächlich zur orchestral kontrapunktischen Arbeit dienen, finden sich breit ausgeführte, in geschlossener Melodik sich ergehende Kantilenen wundervollster Erfindung: Walthers „Am stillen Herd in Winterszeit", sein Probe- und Preislied, sind Perlen dieser Art. Ihnen zur Seite stehen dann wieder Gebilde munter volkstümlichen Charakters, wie die Zunftlieder, Davids reizendes Johannisprüchlein oder die grotesk komische Serenade Beckmessers. Das Vorspiel der „Meistersinger", eines der klangfrohesten schwungvollsten Stücke, dir wir dem Meister verdanken, bietet ein programmatisches Tonbild der ganzen Handlung, wie es Wagner seit dem „Tannhäuser" nicht mehr geschrieben hat. Nachdem in der Einleitung die Würde und der Glanz des Meistertums volle Entwicklung gefunden hat, tritt mit dem zarten E-Dur-Liebessang Ritter Walther in den Kreis, von den Meistern erst mit scheelen Augen angesehen (fugierter Es-Dur-Zwischensatz), bis sich zuletzt sein Sang friedlich mit den Meistermotiven zu einem glänzenden Schlußhymnus einigt. Auch der dritte Akt hat eine kurze sinfonische Einleitung, wie sie Wagner ja bekanntlich an dieser Stelle seiner Dramen anzubringen liebt. „Zur Einleitung des dritten Aktes, wo, wenn der Vorhang aufgeht, Sachs in tiefem Sinnen dasitzt, lasse ich die Baßinstrumente eine leise, weiche, tief melancholische Passage spielen, die den Charakter größter Resignation trägt (das im Schusterlied bereits eingeführte „Wahnmotiv". Vf.): da tritt von Hörnern und sonoren Blasinstrumenten die feierlich freudig-helle Melodie des ‚Wacht auf! Es nahet gen den Tag' (Sachsens Reformationsgesang, mit dem ihn das Volk später auf der Festwiese begrüßt. Vf.) ... wie ein Evangelium hinzu und wird wachsend von dem Orchester durchgeführt." So spricht sich Wagner selbst in einem Brief an Mathilde Wesendonk

über dieses erhabene Tonstück aus, das den tiefsten Blick in die Seele Sachsens, des Menschen und des Künstlers, tun läßt: jene milde Resignation, mit der der edle Meister der „Nöten Wildnis" des Lebens die Stirne zu bieten vermag, entspringt dem Trost, den ihm das Bewußtsein seines Künstlertums gewährt. —

Während die bei der Münchner Uraufführung mit größter Begeisterung aufgenommenen „Meistersinger" dem Verständnis für Wagners Kunst und Ideale endlich die Bahn zu brechen begannen, arbeitete der Meister in seinem stillen Schweizer Zufluchtsort eifrig und mit froher Zuversicht an der Vollendung der „Nibelungen". In diese Zeit fällt der Verkehr Wagners mit Friedrich Nietzsche, damals Professor in Basel, der dem Nibelungendichter begeisterte Verehrung zollte, die sich später allerdings ins Gegenteil verkehrte. Auch Cosima von Bülow (geboren 25. Dezember 1837), Liszts Tochter, kam damals wieder als Gast in das „Bauernhaus", wie Wagner seinen Triebschener Wohnsitz gern nannte. In ihr sollte Wagner an spätem Lebensabend noch die wahrhaft verstehende Gefährtin, die er sich so lange ersehnt, finden. Nach schweren Kämpfen und Prüfungen konnte am 25. August 1870 der protestantische Pfarrer Tschudi in Luzern die Trauung des Paares vollziehen. Siegfried Wagner ist der einzige männliche Sproß dieses Bundes. Seine Geburt feierte der Meister mit den zarten Klängen des „Siegfriedidylls", einer sinfonischen Dichtung für kleines Orchester voll poesievoller Anklänge an die großen Dramen, namentlich an die Schlußszene des „Siegfried". Neben dem Künstler war auch der Schriftsteller Wagner in der Triebschener Zeit wieder mehrmals hervorgetreten. 1868 erschien eine umfangreiche Abhandlung „Deutsche Kunst und deutsche Politik", in der Wagner im Anschluß an den politischen Denker Konstantin Frantz die Begründung einer echt nationalen deutschen Kunst als das sicherste Befreiungsmittel von Frankreichs kultureller wie politischer Vorherrschaft pries. In das engere Gebiet seiner Kunst kehrte Wagner mit der Ende 1869 fertiggestellten Schrift über das Dirigieren zurück, in der er als Grundbedingung jeder musikalischen Wirkung den charakteristisch bedeutenden Vortrag und als Grundbedingung dieses richtigen Vortrags die entsprechende Temponahme hinstellt, für die die eleganten Modedirigenten so gar kein Verständnis hätten. Auch die vielverketzerte Schrift: „Das Judentum in der Musik" erschien damals in neuer erweiterter Ausgabe. Das

Jahr 1870 brachte dann Wagners tiefgründigste philosophische Kunstschrift „Beethoven", in der er an Hand einer Analyse der Werke des gefeierten Meisters eine tiefsinnige Metaphysik der Musik entwickelte, die abermals in die Mahnung, die deutsche Kunst vom französischen Modetreiben zu befreien, ausläuft.

Was Wagner hier auf künstlerischem Gebiet ersehnte und erstrebte, das begann sich gleichzeitig politisch vorzubereiten und sollte bald herrlich mit Vollendung gekrönt werden. War doch im Juni 1870 der ruhmreiche Krieg mit Frankreich ausgebrochen, der zu glorreicher Auferstehung des einigen Deutschen Reiches führen sollte. Wagner gab seiner begeisterten Teilnahme an den großen Ereignissen als Künstler mit dem gewaltigen Kaisermarsch (für großes Orchester und Schlußchor) Ausdruck, dessen schwungvoll kühnen Weisen sinnig das ernste Motiv des Lutherchorals „Ein feste Burg ist unser Gott" verwoben ist. Auch ein kleines Lustspiel im aristophanischen Stil „Eine Kapitulation" entstand als burleske Satyre auf die Belagerung von Paris. Das gewaltigste künstlerische Echo sollten aber Deutschlands politische Triumphe nun alsbald in der Verwirklichung der nationalen Festspielidee finden.

5. Kapitel.

Die Bayreuther Festspiele.

Parsifal.

Durch den glanzvollen politischen Aufschwung Deutschlands schien nun endlich die Zeit nahegerückt, wo die große nationale Kunsttat, die Festspielaufführung der „Nibelungen", zur Reife gedeihen konnte. Nachdem König Ludwigs hochherziger Plan eines Münchner Festspielhauses an den Kabalen der Gegner gescheitert war, ging nun Wagner daran, aus eigenen Kräften mit Unterstützung der Freunde seiner Kunst das große Werk zu verwirklichen. Durch einen Aufsatz „Über die Bestimmung der Oper", den er im April 1871 in der Akademie der Wissenschaften zu Berlin vorlas, wies der Meister noch einmal kurz zusammenfassend auf seine Ideale und Reformideen hin, als weitere Vorbereitung nahm er eine Gesamtausgabe seiner vielfach zerstreuten Schriften und Dichtungen in Angriff. Dann ging es tat-

kräftig ans Werk selbst. In Mannheim gründete 1871 der Musikalienhändler Emil Heckel den ersten „Richard-Wagner-Verein" zur Förderung der Festspielidee, und ähnliche Gründungen folgten in zahlreichen anderen Städten, zuerst in Wien, nach. Daneben waren einflußreiche Privatpersonen, wie der geniale junge Pianist Karl Tausig, der leider schon im Juli 1871 starb, sowie seine Freundin, Frau von Schleinitz, die Gattin des preußischen Hausministers, eifrig für die Beibringung der nötigen Geldmittel tätig. Auch König Ludwig wandte nach vorübergehender Verstimmung dem Unternehmen erneut seine Gunst zu. Auf der Suche nach einem geeigneten Ort für ein Festspielhaus war Wagner auf das freundliche bayrische Landstädtchen Bayreuth dadurch aufmerksam geworden, daß dort ein großes unbenütztes Rokokoopernhaus zur Verfügung stand. Zeigte sich dies auch bei näherer Prüfung für Wagners Zwecke ungeeignet, so gefiel dem Meister doch die freundliche Stadt, die zudem durch ihre zentrale Lage „in Deutschlands Mitten" als Festspielort besonders geeignet erschien, so gut, daß sein Plan, hier das Nibelungentheater zu errichten, alsbald feststand. In freigebigster Weise kam man ihm in Bayreuth entgegen: die Stadt stellte unentgeltlich den Bauplatz zur Verfügung, und in dem Bayreuther Bürgermeister Muncker sowie dem Bankier Feustel gewann sich Wagner zwei Freunde, die ihm von da an die tatkräftigste Unterstützung angedeihen ließen. Im April 1872 siedelte Wagner nach Bayreuth über, und am 22. Mai konnte bereits mit einer pompösen Aufführung von Beethovens Neunter Sinfonie und des Kaisermarsches die Grundsteinlegung des Festspielhauses gefeiert werden. In reicher, abwechslungsvoller Vorbereitungsarbeit verliefen die nächsten Jahre. Außer der Fertigstellung der Partituren und des Notenmaterials war Wagner unausgesetzt tätig zur Gewinnung geeigneter Sänger, zur Zusammenstellung des Orchesters, auch in ständigem Verkehr mit Architekten, Dekorationsmalern, Theateringenieuren und so weiter, überall selbst ratend, helfend und anfeuernd. Durch eine Reihe erfolgreicher Konzertreisen nach Berlin, Mannheim, Köln, Hamburg, Wien suchte er den pekuniären Fonds der Festspiele zu mehren. Doch hätte das wohl nicht ausgereicht, den nach der am 2. August 1873 begangenen Hebefeier wegen Geldmangel ins Stocken geratenen Bau weiterzuführen, hätte nicht König Ludwig durch eine hochherzige Spende eingegriffen. So wurde nun das Theater vollendet – ein jeden Prunk vermeidendes, schlichtes, aber würdiges

Amphitheater mit verdecktem Orchester —, und 1874 konnte Wagner daneben auch sein eigenes Wohnhaus „Wahnfried", wie er es, weil hier „sein Wähnen Friede fand", nannte, beziehen. Die ersten Proben im Festspielhaus fanden im Juli und August 1875 statt; das nächste Jahr war für die Aufführungen bestimmt. Nach den im Juni und Juli abgehaltenen Vor- und Generalproben, zu welch letzteren König Ludwig sich eingefunden hatte, fanden am 13. bis zum 30. August 1876 die ersten Bayreuther Bühnenfestspiele statt. Dreimal an je vier aufeinanderfolgenden Abenden wurde der „Ring des Nibelungen" aufgeführt. Freunde und Feinde der Wagnerschen Kunst waren aus allen Gegenden der Welt zusammengeströmt, um dem unerhörten Ereignis beizuwohnen. Unter den Fürstlichkeiten befanden sich neben dem Bayernkönig Wagners alte Gönner, die Großherzoge Karl Alexander von Weimar und Friedrich von Baden, und an der Spitze aller das Oberhaupt des jungen Deutschen Reiches selbst, Kaiser Wilhelm, der nicht fernbleiben zu dürfen glaubte, wo es sich um die Feier einer nationalen Kunsttat handelte, die den politischen Siegen des Reiches einen nicht minder gewaltigen geistig-kulturellen anreihte.

Daß freilich dieser Sieg mit den ersten Bayreuther Festspielen schon voll und ganz erstritten gewesen wäre, läßt sich leider keineswegs behaupten. Der begeisterten Zustimmung stand namentlich in der Mehrzahl der deutschen Presse eine nicht minder heftige, höhnische und gehässige Ablehnung gegenüber. Wagner selbst war mit dem künstlerischen Gelingen der Aufführungen nicht zufrieden. Das Schlimmste aber war, daß die Festspiele mit einem Fehlbetrag von 160 000 Mark geschlossen hatten, der zu decken war, ehe an eine Wiederholung gedacht werden konnte. Trotz des tiefsten Mißmutes, der den Meister ob dieser traurigen Verhältnisse naturgemäß zeitweise beherrschte, wurde doch mit regem Eifer an der Beseitigung der Schwierigkeiten gearbeitet. Im Mai 1877 ging Wagner nach einem kurzen winterlichen Erholungsaufenthalt als Konzertdirigent nach London, ohne indessen außer dem großen künstlerischen auch nennenswerten materiellen Erfolg davonzutragen. Aus pekuniären Gründen schrieb er auch einen 1876 „bestellten" Festmarsch zur Jahrhundertfeier der Unabhängigkeit der Vereinigten Staaten Nordamerikas, ein Werk, dem man die „Gelegenheitskomposition" ziemlich stark anmerkt. Endlich brachte der Meister das schwere Opfer und gab seinen

Nibelungenring, der eigentlich dem Festspielhaus vorbehalten bleiben sollte, für die gewöhnlichen Operntheater frei. Die großen Erfolge, die die Tetralogie in diesem Rahmen in den nächsten Jahren erzielte, wirkten nicht nur sehr förderlich im Sinne weiterer Verbreitung des Verständnisses für Wagners Kunst, sondern ermöglichten nun doch auch die allmähliche Deckung des Fehlbetrages, so daß eine Weiterführung der Festspiele möglich schien. Auch ein neuer „Patronatverein zur Pflege und Erhaltung der Bühnenfestspiele in Bayreuth" wurde begründet; doch war die Teilnahme daran sehr spärlich, so daß es Wagner nicht gelang, mit seiner Hilfe sein altes Ideal einer „Stilbildungsschule" zur Lehre und Überlieferung des richtigen musikdramatischen Vortrages speziell seiner eigenen Werke in Bayreuth ins Leben zu rufen. Der Meister mußte sich mit Begründung einer die Ideen und Interessen seiner Kunst vertretenden Monatsschrift begnügen, die unter dem Titel „Bayreuther Blätter" von einem verdienten jüngeren Freunde, Hans von Wolzogen, herausgegeben, im Januar 1878 erstmalig erschien und bis heute besteht. Wagner selbst schrieb für sie in den ersten Jahren eine ansehnliche Reihe größerer Aufsätze. Zunächst äußerte er sich hier eingehend über die Ziele und Zwecke seines Bayreuther Unternehmens. Das Bestreben, bei diesem seinem Lebensideal sich möglichst allgemein mit allen kulturell-künstlerischen Grundlagen auseinanderzusetzen, führte ihn zur Behandlung von Themen wie „Was ist deutsch?" — „Modern" — „Publikum und Popularität" — „Das Publikum in Zeit und Raum" — „Wollen wir hoffen" — „Über das Dichten und Komponieren" — „Über die Anwendung der Musik auf das Drama" — „Religion und Kunst" und so weiter — Abhandlungen, in denen der Meister im wesentlichen seine altbekannten theoretischen Anschauungen in neuartiger Einzelbetrachtung ausführte. Im Grunde genommen geht Wagner auch hier überall von Schopenhauers Lehre aus. Allein sahen wir den absoluten Pessimismus des Frankfurter Denkers von Wagner schon mit der in den „Meistersingern" künstlerisch verklärten Idee vom welterlösenden „Wahn" zu einem bedingten umgestaltet, so erweitert sich ihm diese Weltanschauung nun zu dem die letzte Periode seines Schaffens und Denkens beherrschenden „Regenerationsgedanken": Dem Willen des Menschen fehlt bei allem unheilvollen Egoismus doch nicht die

Anlage zur Erreichung der höchsten ethischen Ideale; durch Pflege, Entwicklung und Entfaltung dieser edleren Anlage kann die verderbte menschliche Natur zur Gesundung zurückgeführt, „regeneriert" werden. Als wichtigste Mittel zu dieser Regeneration erschienen dem Meister Deutschtum und Religion. Bei seinen theoretischen Äußerungen über das Deutschtum steht Wagner teilweise stark unter dem Einfluß des Geschichtsphilosophen Thomas Carlyle, des Publizisten Konstantin Frantz und vor allem des französischen Forschers Graf Arthur von Gobineau, der der arischen Rasse und besonders dem germanischen Volk eine Reihe eigener Charaktervorzüge (Stolz, Wahrheitsliebe, Heldenkraft) zuschrieb. So kennzeichnet auch Wagner das Wesen des Deutschtums als das „mit unwillkürlicher Notwendigkeit aus unserer eigenen Natur hervorgehende im Gegensatz zu dem von modischer Willkür unserem Wesen unorganisch Aufgepropften, das Echte gegenüber dem Unechten und Falschen." „Deutsch sein", so faßt der Meister das Problem in ein Axiom zusammen, „heißt die Sache, die man treibt, um ihrer selbst willen ... treiben, wogegen das Nützlichkeitswesen, das heißt das Prinzip, nach welchem eine Sache des außerhalb liegenden persönlichen Zweckes wegen betrieben wird, sich als undeutsch herausstellt." Diese ernste Auffassung drängt den Deutschen, den Dingen überall auf den Grund zu gehen, sie ist der Ursprung der deutschen Innerlichkeit, vermöge deren der Deutsche überall das Tiefere, das Reinmenschliche hervorzukehren sucht. In dieser Betonung des „Reinmenschlichen" erkennt Wagner die hohe geschichtliche Mission, die regeneratorische Kraft des Deutschtums. Die Religion aber vermag an der Regeneration des Menschen mitzuwirken, indem sie, auf alles dogmatische und allegorische Beiwerk verzichtend, die ethischen Ziele allein im Auge hat. Das höchste dieser ethischen Ziele ist das Mitleid; als die edelste Religion des Mitleids erscheint aber das Christentum, die Religion der Armen und Bedrückten, die der ganzen Menschheit das Heil verkündet. Es wird nunmehr von Wagner hoch über die „einseitige Rassenreligion" des Buddhismus gestellt, die indessen trotzdem die christlich ethische Lehre in einigen Punkten ergänzen kann und soll. Namentlich die auch von Schopenhauer gelehrte Ausdehnung der Pflicht des Mitleids auf die Tiere wollte der Tierfreund Wagner übernommen sehen. Im übrigen konnte dem Verfechter des „Regenerationsgedankens" der Buddhismus mit seiner abso-

luten Verneinung des Willens zum Leben nicht mehr genügen, während er in dem das Heil doch wenigstens als möglich, als erkämpfbar, erringbar hinstellenden, mithin „bedingt pessimistischen" Christentum nunmehr in seinem eigenen Lebensideal Verwandtes erkennen mußte. Somit erscheint Wagners Zurückwendung zum Christentum nicht als eine plötzliche Umkehr, als ein plötzlicher Ab- oder Rückfall, sondern als logische Folge der Entwicklung seiner gesamten Weltanschauung.

Dem einen Ideal dieser seiner neuerrungenen Weltanschauung, dem „Deutschtum", hatte Wagner in den „Meistersingern" künstlerische Verklärung zuteil werden lassen. Sein letztes Werk sollte nun noch das religiös christliche Ideal in die weihevollen Sphären der Kunst erheben und zugleich selbst durch die Heiligkeit seines Vorwurfs die Bühne zu den höchsten ethischen Zielen weihen: so entstand das Bühnenweihfestspiel „Parsifal".

Den der französisch-deutschen Gralssage entstammenden Stoff des „Parsifal" hatte Wagner ebenfalls in jener Pariser Epoche kennen gelernt, als sich ihm zum erstenmal der ganze Reichtum deutscher Sagenwelt erschloß. In der Züricher Zeit beschäftigte er sich bereits in selbstschöpferischer Absicht damit. Den Gralssucher Parsifal wollte er am Lager des siechen Tristan tröstend erscheinen lassen. Hand in Hand mit dem Aufgeben dieser Idee ging der Entwurf eines selbständigen Parsifaldramas, dessen allmähliche Entwicklung sich in den gleichzeitigen Briefen an Frau Wesendonk deutlich verfolgen läßt. Im August 1865 führte Wagner die Skizze auf besondere Anregung König Ludwigs weiter aus, doch erst im Winter des Nibelungenjahres 1876 gedieh die Dichtung zur Vollendung (13. Februar 1877). Die Komposition wurde im Laufe der nächsten Jahre vom Herbst 1877 bis zum 13. Januar 1882 fertiggestellt.

Wolfram von Eschenbachs Parzivalepos bot Wagner die äußere Grundlage seiner Dichtung. Wie beim „Tristan" setzte der Meister aber auch hier an Stelle der bunten Abenteuerwelt der mittelalterlichen Vorlage vertiefte Herausarbeitung des eigentlichen Sinnes der Sage mit starker Vereinfachung alles äußeren Beiwerkes. Zwei Welten stehen sich im Wagnerschen Drama gegenüber: die Welt des heiligen Grals, die uns schon aus Lohengrins Erzählung bekannt ist, und Klingsors sündig-verführerisches Zauberreich. Amfortas, der Gralskönig, hat den heiligen Gesetzen des Grals zuwider freventlich sündiger Liebe gefrönt; dadurch

hat der feindliche Klingsor Macht über ihn bekommen, ihm den heiligen Gralsspeer entrissen und dem Fliehenden eine schwere Wunde beigebracht. An ihr siecht Amfortas nun hin, und schwer lastet des Königs Sünde auf dem ganzen Gralsreich. Dem Verzweifelnden ist aber die Verheißung der Erlösung geworden: „durch Mitleid wissend der reine Tor, harre sein, den ich erkor." Als solch „reiner Tor" kommt der junge Parsifal auf seinen Wanderfahrten in die Gralsburg. Wohl ergreift ihn das Leiden des siechen Königs, aber in dumpfer Torheit vermag er sein Wesen und die Wunder des Gralsreiches nicht zu erfassen. So muß er wieder weiterziehen und gerät dabei in die Netze Klingsors. Dieser will durch Kundry, seine Dienerin, der Amfortas einst erlag, nun auch den jungen Toren zu Fall bringen. Allein bei des Weibes Verführungskünsten tagt es plötzlich in Parsifals Busen: jetzt versteht er die Schuld und das Leiden des Amfortas, jetzt ist er „durch Mitleid wissend" geworden. Mit Heftigkeit reißt er sich von Kundry los; vor ihm, dem Reingebliebenen, muß Klingsors Macht weichen: er gewinnt den heiligen Speer zurück und stürzt durch seine Wunderkraft das Reich des trügerischen Zauberers in Trümmer. Aber durch Kundrys Fluch findet er den Weg zur Gralsburg, der er das errettete Heiligtum wieder zuführen will, nicht mehr. Unter harten Mühen und Kämpfen irrt er umher, bis am heiligen Karfreitag sich der Zauberbann löst. Als Retter kehrt er nun in die Gralsburg, wo die Not aufs höchste gestiegen ist, zurück. Vom heiligen Speer berührt, schließt sich Amfortas Wunde; an Stelle des Genesenen und Entsühnten übernimmt Parsifal das Amt des Gralskönigs, das Heiligtum ist aus schuldbefleckten Händen erlöst:

„Höchsten Heiles Wunder
Erlösung dem Erlöser."

Die Ausführung dieser dramatischen Grundidee ist bei Wagner mit zahlreichen tiefsinnigen mystischen Gedanken verbrämt. Außer Wolframs Epos hat der Meister noch aus einer Reihe anderer älterer Quellen geschöpft. Zunächst konnten ihm die wissenschaftlichen Einleitungen der Parzivalübersetzungen von San Marte und Simrock, ferner Görres' von ihm schon früher benützte Ausgabe des „Lohengrin" manche Anregung geben. Aus letzterer stammt namentlich die arabische Schreibung und Deutung des Namens Parsifal (statt Parzival) als „reiner Tor", die sich

zwar als philologischer Irrtum darstellt, aber von Wagner künstlerisch in fruchtbringender Weise verwertet wurde. Für die Zeichnung Klingsors und seines Zauberreiches haben von neueren Dichtungen Immermanns auch im übrigen dem „Parsifal" stoffverwandtes Gralsdrama „Merlin" und E. Th. A. Hoffmanns schon für den „Tannhäuser" benutzte Novelle vom „Sängerkrieg" mit der im mittelalterlichen Wartburgkrieg-Gedicht ebenfalls vertretenen Erscheinung des ungarischen Zauberers manche Züge geliehen. Die lieblichen Blumenmädchen in Klingsors Garten haben ihr Urbild im „Alexanderlied" des Pfaffen Lamprecht, jedoch auch in der indischen Buddhasage. Diese, die Wagner ja einst den Stoff zu seinem Dramenentwurf „Die Sieger" gegeben hatte, spielt überhaupt vielfach in bedeutsamer Weise in die Parsifaldichtung herein. Aus ihr findet auch die merkwürdigste Erscheinung des Wagnerschen Dramas, die dämonische Kundry, ihre teilweise Erklärung. Sie, die einerseits als Gralsbotin, andererseits als Dienerin Klingsors ein merkwürdiges Doppeldasein führt, und Züge der büßenden Maria Magdalena (— wie sie Wagner teilweise schon in seinem Dramenentwurf „Jesus von Nazareth" in Aussicht genommen hatte —), der Herodias und des Ahasver in seltsamer Verschmelzung aufweist, erscheint als eine Art Verkörperung der buddhistischen Wiedergeburtslehre. Eine äußerst seltsame Erscheinung des Wagnerschen Dramas ist ferner der alte Gralskönig Titurel, der Vater des Amfortas, der „im Grabe durch des Heilands Huld lebt": er ist charakteristisch für die tief mystisch-phantastische Stimmung des ganzen Werkes, in dem sich also mittelalterlich romantische und indische Sagenzüge (Wiedergeburtslehre, Heiligkeit der Tiere) mit spezifisch religiös-katholischen (Abendmahlfeier der Gralsritter, Reliquienkult, Taufe) und protestantischen (Karfreitagszauber) zu einem eigenartigen Gesamtbild vereinen. Seiner Grundidee nach erscheint dabei „Parsifal" abermals als eine erhabene Verklärung des Wagnerschen Erlösungsmotivs. Während aber dem Meister des „Rings" und des „Tristan" in tiefstem Pessimismus die „Verneinung des Willens zum Leben", das Aufgehen des sündigen, zwiespältigen Ichs in das Nichts als einzige Erlösungsmöglichkeit erschienen war, faßt er nunmehr die Idee im Sinn der versöhnenden, positiveren Weltanschauung des Regenerationsgedankens auf: nicht die Verneinung des Willens schlechthin, sondern nur die Verneinung seiner niederen Triebe, aber die

Bejahung seiner edlen und reinen Elemente führt zur Erlösung. „Durch Entsagung nicht zum Tode, sondern zum Leben, und zwar zu dem durch die Entsagung von Schuld gereinigten Leben“: das ist die „Moral“ von Wagners letztem Werk.

Wie alle reifen Meisterwerke Wagners hat auch der „Parsifal“ seinen eigenen, einheitlich ausgeprägten musikalischen Stil. Die erhabene Ruhe, die transzendentale Mystik der Dichtung eignet auch der Musik. Jene gewaltigen Kontraste, jene dramatische Lebhaftigkeit, die die anderen Tondramen des Meisters auszeichnet, fehlt der Parsifalmusik naturgemäß. Die tiefinnerliche Weihe aber, die über ihren Klängen schwebt, verbürgt ihr doch gewaltigsten, unmittelbarsten Eindruck. Es fällt nicht schwer, gewisse Vorbilder dieses Stilcharakters nachzuweisen. Vor allem ist da des Einflusses der Liszt'schen Kirchenmusik zu gedenken, die jenen Ton schwärmerischer Verklärung, mit dem in Wagners Partitur die Welt des Grals umwoben erscheint, im Rahmen der modernen Tonkunst erstmalig mit Bestimmtheit angeschlagen hat. Daneben macht sich die Mystik des „letzten“ Beethoven, namentlich der „letzten Quartette“ des Meisters, in deren „Studium“ sich Wagner gerade während der Arbeit um „Parsifal“ mit besonderer Liebe versenkt hatte, geltend. An die machtvolle Größe der Bach'schen Musik gemahnt die Verwandlungsmusik des ersten Aktes, während in vereinzelten weihevollen „liturgischen“ Episoden, wie zum Beispiel in den Dreiklangsfolgen des Glaubensmotivs oder in den antiphonenartigen Klängen der Gralschöre der Geist Palestrinas und der altklassischen A cappella-Musik wieder aufzuleben scheint. Eines dieser Motive ist sogar wirklich liturgischen Ursprungs; es ist das sogenannte „Dresdner Amen“, das vor Wagner bereits Spohr, Löwe und Mendelssohn als künstlerisches Zitat verwertet hatten.

Die großzügige, weitgeschwungene Linienführung, die den musikalischen Stil des „Parsifal“ kennzeichnet, kommt äußerlich schon darin zum Ausdruck, daß Wagner in diesem Werk auf die Gliederung der Akte in einzelne „Szenen“ verzichtet hat; im Grunde genommen freilich macht dies für den Aufbau des Ganzen nicht allzuviel aus; er unterscheidet sich dadurch nicht wesentlich vom „Ring“ oder „Tristan“. Insbesondere heben sich auch hier wie dort aus dem dramatischen Fluß des Ganzen kleinere geschlossene Teile heraus, wobei wir besonders wieder dem bekannten Typus der „Erzählung“ begegnen; die Erzählung des

Gurnemanz im ersten, des Parsifal im dritten und namentlich die der Kundry im zweiten Akt sind Meisterstücke dieser Art. Auch Episoden wie der zu den volkstümlichsten Bruchstücken Wagnerscher Musik zählende „Karfreitagszauber" im dritten Akt — Parsifals und Gurnemanz' Dialog über die in der Frühlingspracht der Natur sich offenbarende Wunderkraft des heiligen Tages — sind hier zu nennen. Die liebliche, weitausholende H-Dur-Kantilene, mit der dieses Tonstück anhebt, gehört zu Wagners innigsten, gemütstiefsten melodischen Eingebungen.

Die Leitmotive der Parsifalmusik sind im übrigen nicht sonderlich zahlreich; der erhabene Charakter des Ganzen verleiht auch der Mehrzahl von ihnen den charakteristischen Grundton, und nur das lebensfrische Motiv des jungen Parsifal sowie die dämonisch verführerische Motivwelt Klingsors und Kundrys fällt scharf kontrastierend aus diesem Rahmen heraus. In der Verwebung der Motive, vor allem *in der sorgfältig abgetönten Überführung und Abtönung der Gegensätze bedeutet „Parsifal" namentlich dem „Ring" gegenüber einen entschiedenen Fortschritt.* Überhaupt ist hier das Problem, bei feinst schattierter Zeichnung des Einzelnen doch die große Linie der „unendlichen Melodie" niemals aus dem Auge zu verlieren, mit einer in gleichem Maße im „Ring" noch nicht erreichten Vollendung gelöst. Als Musterbeispiel dieser Art ist abermals Kundrys große Erzählung im zweiten Akt zu nennen. In der ungeahnt reichen Ausbildung der *Harmonik*, die vielfach nur als freies Ergebnis einer ungezwungenen Polyphonie der Einzelstimmen erscheint, vor allem in den mit kühnster Charakterisierungskunst verwendeten Dissonanzwirkungen ist „Parsifal" neben „Tristan" und den letzten Akten der „Götterdämmerung" eine der Hauptquellen der modernen Musik geworden.

Das *Orchester* des „Parsifal" verwendet im Gegensatz zu dem der „Meistersinger" wieder die vierfache Bläserbesetzung, aber nicht wie im „Ring" zu vorwiegend akkordischen Zwecken, sondern zur feineren Schattierung der Orchesterpolyphonie und besonders zu klanglichen Schwellwirkungen. Derartig klanglich-dynamische Momente treten auch in der Gestaltung der breiten *chorischen* Teile des Werkes hervor. Die Verwendung des Chors war hier wie in den „Meistersingern" durch den dichterischen Stoff bedingt. Die Zusammensetzung der Gralschöre aus drei Gruppen: Männer-

stimmen (Baß und Tenor), Jünglings- und Knabenchor (Alt, zwei Tenöre und drei Soprane und Alt) erinnert an die durch die venezianische Schule des 16. Jahrhunderts eingeführten und ausgebildeten Doppelchöre, deckt sich auch in der klanglichen Wirkung, ja vielfach sogar in der Art der Stimmführung mit dem Stil jener alten Meister. War hier weihevoll schlichteste Einfachheit durch die dramatische Situation von selbst geboten, so zeigt das vielgliedrige, in sechs Stimmgruppen geteilte Ensemble der Blumenmädchen, ebenfalls im Einklang mit der dramatischen Situation, wieder jene die Einzelstimmen zu freiester Individualität entfaltende Polyphonie, die wir aus den entsprechenden Partien der „Meistersinger" und „Götterdämmerung" kennen. Größte Kunst des Tonsatzes eint sich hier mit reizvollster Schönheit der Klangfarbe und der melodischen Erfindung. Die Szene der Blumenmädchen stellt mit ihren den Gesang begleitenden Tanzbewegungen zugleich eine Art des idealisierten Balletts in den Dienst des Dramas. In diesem Zusammenhang ist daran zu erinnern, welch große Rolle im „Parsifal" überhaupt die stumme dramatisch-musikalische Gebärde spielt. Ist doch zum Beispiel Kundrys bedeutsamer Anteil an der Handlung des dritten Aktes, abgesehen von den bei ihrem Erwachen aus dem Zauberschlaf rauh hervorgestoßenen Worten „Dienen, dienen" ganz auf stummes Spiel beschränkt.

Von selbständigen Instrumentalteilen der Parsifalpartitur sind die Vorspiele zum ersten und dritten Akt zu nennen. Das letztere hat eine ähnliche Tendenz wie das den dritten Akt des „Tannhäuser" einleitende sinfonische Tonstück, indem es durch Schilderung der Irrfahrten Parsifals den dramatischen Zusammenhang zwischen dem Schluß des zweiten und dem Anfang des dritten Aktes herstellt. In seiner thematischen Arbeit macht sich der Einfluß des „letzten" Beethoven ganz besonders geltend. Das Vorspiel des ersten Aktes führt zu Anfang in die weihevolle Welt des Grals ein; der zweite bewegtere Teil eröffnet einen Ausblick auf die Leiden und Kämpfe des Amfortas und Parsifal und schließt mit dem die Erlösung von aller Schuld verheißenden Mitleidsmotiv. Somit gibt das Tonstück in einfacher Linienführung ein vorbereitendes Bild der Handlung, wie es auch mit seinen ausdruckstiefen Kantilenen, seinen feierlichen Akkordfolgen den Hörer sogleich in den Bann jener andachtsvoll ernsten Stimmung, die über das Bühnenweihefestspiel ausgebreitet ist, zwingt.

Daß sich nicht in allen Teilen des „Parsifal" jene unmittelbare Frische der Erfindung offenbart, durch die namentlich „Tristan" und „Meistersinger" ausgezeichnet erscheinen, könnte nur der Fanatismus leugnen. Der Gesamteindruck aber dieses letzten Wagnerschen Werkes ist trotzdem ein so gewaltiger und tief greifender, daß es als wahrhaft würdiger Abschluß von des Meisters Schaffen, als heiliges letztes Vermächtnis seines Genies an die Nachwelt hochgehalten werden muß. Die religiöse Natur des Parsifalstoffes mußte Wagner von vornherein den Gedanken nahe legen, dieses sein letztes Werk nicht den gewöhnlichen Theatern freizugeben, sondern dem Bayreuther Festspielhaus vorzubehalten. Nach Ablauf der dreißigjährigen Schutzfrist (1. Januar 1914) hat nunmehr indessen doch auch der „Parsifal" den Weg in die Welt genommen.

Die Arbeit an der Komposition des „Parsifal" mußte Wagner mehrmals aus Gesundheitsrücksichten unterbrechen. Sein altes Übel, die Gesichtsrose befiel ihn wieder; Heilung suchend ging der Meister mit seiner Familie im Dezember 1879 nach Neapel und blieb dort bis zum Hochsommer des folgenden Jahres; dann kehrte er langsam über Siena und Venedig nach Deutschland zurück. Im November 1880 war er wieder in Bayreuth. Nachdem König Ludwig sich bereit erklärt hatte, offiziell das Protektorat der Bühnenfestspiele zu übernehmen, konnte für das Jahr 1882 die Fortführung des Bayreuther Unternehmens angekündigt werden. Zunächst sollte durch Aufführungen des „Parsifal" das „nach den Bühnenfestspielen von 1876 noch nicht erweckte Interesse" neu angeregt werden; im Falle des Gelingens wollte der Meister dann in späteren Jahren alljährlich eines seiner älteren Werke in musterhaften Aufführungen als sein künstlerisches Testament seinen Freunden vorführen. Im August 1881 fanden die ersten Parsifalproben in Bayreuth statt, im Sommer 1882 öffnete dann zum zweiten Male das Festspielhaus seine Pforten. Chor und Orchester des Münchener Hoftheaters unter Leitung der Hofkapellmeister Hermann Levi und Franz Fischer hatte König Ludwig zur Verfügung gestellt, für die Solorollen waren wie 1876 die bedeutendsten Künstler der deutschen Operntheater gewonnen worden. So brachten die fünfzehn ersten Aufführungen des „Parsifal" (vom 26. Juli bis 29. August 1882) einen alle Erwartungen überschreitenden glänzenden Erfolg. Zahlreicher noch

als sechs Jahre vorher waren die Zuhörer aus allen Teilen der Welt herzugeströmt; ihre Begeisterung fand überall freudigstes Echo. Diese Festspiele hatten endlich, endlich das Eis gebrochen: die künstlerische Weihe des Graldramas hatte den Mund der Spötter verstummen gemacht, und so mancher heftige Gegner senkte nun die Waffen. Bayreuth ging einer Zeit des Glanzes entgegen. Dem künstlerischen entsprach diesmal auch ein nicht minder günstiger äußerer Erfolg, der es möglich machte, sogleich für das nächste Jahr eine Wiederholung der Festspiele anzukündigen.

So hatte also der Meister doch noch das Glück, einen reinen, durch nichts getrübten Triumph seiner Kunst zu erleben. Freilich war ihm nur wenig Zeit mehr zugemessen, sich dessen zu erfreuen. Schon während der Festspiele hatten sich manche besorgniserregende Gesundheitsstörungen bei Wagner geltend gemacht. Abermals suchte er nun, nach Schluß der Aufführungen, Erholung im schönen Süden. Der stilvolle Palast Vendramin am Canale grande zu Venedig bot ihm und den Seinen für den Winter freundliches Asyl. Hier trat zunächst auch wirklich Linderung seiner asthmatischen Beschwerden, der Symptome eines schweren Herzleidens, ein. Der Meister verfaßte einige kleinere Aufsätze für die „Bayreuther Blätter", trug sich auch mit dem Plan, den alten Entwurf der mit dem „Parsifal" geistesverwandten „Sieger" dramatisch auszuarbeiten. Zu Weihnachten 1882 führte er im engsten Familienkreise seine vor fünfzig Jahren komponierte Sinfonie in C-Dur auf. Bereits beschäftigten ihn auch schon wieder die Vorbereitungen der Festspiele des kommenden Sommers. Mitten aus diesem tatenfrohen, vielseitigen Schaffen rief ihn am 13. Februar 1883 der Tod ab; ein heftiger Anfall seines Herzleidens machte dem Leben des Künstlers ein jähes Ende. Die Trauernachricht rief in der ganzen Kulturwelt tiefste Teilnahme hervor. Mit fürstlichen Ehren wurde der Sarg von Venedig nach Bayreuth geleitet; dort fand am 18. Februar die sterbliche Hülle des Meisters im Garten Wahnfrieds die letzte Ruhestätte.

Der Meister war tot, doch sein Werk lebte, und es lebt noch heute herrlicher als sein Schöpfer es sich wohl jemals konnte träumen lassen. Langsam aber dafür um so sicherer hat des Meisters Lebenswerk sich Bahn gebrochen zur Weltherrschaft. In allen Sphären des Geisteslebens der Gegenwart treffen wir auf Spuren seines Einflusses; grundlegend ist namentlich seine Be-

deutung für die moderne Musik. Welch unerschöpfliche Quelle innerer Erhebung Wagners Kunst aber ist, das hat sich gerade in den Leidensjahren des furchtbaren Weltkrieges gezeigt, der im Jahre nach des Meisters hundertjähriger Geburtstagsfeier losbrach.

Über die Bewunderung des Künstlers dürfen wir nicht vergessen, auch dem Menschen Wagner Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. Die dem Reformator unentbehrliche Kraft und Energie des Willens hat man im Falle Wagner nur zu oft in ganz ungerechtfertigter Weise als brutale Rücksichtslosigkeit ausgelegt, und die den Grundzug seines Charakters bildende ernste Wahrhaftigkeit, die ihm jede Heuchelei Freunden wie Feinden gegenüber unmöglich machte, ist bei oberflächlicher Betrachtung mehr als einmal für „Undankbarkeit" erklärt worden. Das hohe, dem Idealen zugewandte Streben des Künstlers allein schon hätte solche Vorwürfe entkräften müssen. In der Tat hielt Wagners heftigem, ungestümen Willen, die Welt durch seine Kunst zu erobern, ein tiefer sittlicher Ernst die Wage, der ihn die ihm zuteil gewordenen künstlerischen Kräfte, deren er sich mit Stolz bewußt war, nur den erhabensten, edelsten Zwecken dienstbar machen ließ. Und andererseits war seine kampfeslustige Energie von einem Zug liebevoller, stets hilfsbereiter Teilnahme begleitet, wie auch seiner aus den widrigsten Lebensschicksalen nur zu leicht erklärlichen Reizbarkeit eine stets nachgiebige und zur Versöhnung geneigte Liebenswürdigkeit zur Seite stand. Daß ferner dem Schöpfer der „Meistersinger" Heiterkeit, Scherz und Humor auch im Leben nicht fremd waren, wissen wir aus zahlreichen Anekdoten. So müssen wir bei gerechter, vorurteilsloser Beurteilung sagen, daß an Richard Wagner das Wort wahr geworden ist: Der größte Künstler ist auch der größte Mensch!

17485

O.L.&C. GRONINGEN

Literatur.

Die Literatur über Wagner ist von erstaunlicher Reichhaltigkeit. A. Österleins „Katalog einer Wagnerbibliothek" (4 Bände 1862 bis 1895) verzeichnet bereits nicht weniger als 10 181 Nummern. Bis heute hat sich diese Zahl gewiß verdreifacht oder vielleicht vervierfacht. Die nachstehende Auswahl nennt hauptsächlich Werke, die unserer Darstellung als Quellen gedient haben.

Richard Wagner, Gesammelte Schriften und Dichtungen. Volksausgabe von Breitkopf & Härtel und C. F. W. Siegel. Leipzig. 16 Bände mit Register.

Briefe R. Wagners (Auswahl):

Briefe an Uhlig, Fischer und Heine. (Leipzig 1888.)
Briefwechsel mit Liszt. Volksausgabe. (Leipzig 1910.)
Briefe an Eliza Wille. (Berlin 1894.)
Briefe an August Röckel. (Berlin 1894.)
Briefe an Mathilde Wesendonk. (Berlin 1904 und öfter.
Briefe an Otto Wesendonk. Berlin 1898 und öfter.)
Familienbriefe. (Berlin 1907.)
Briefe an Minna Wagner. 2 Bände. (Berlin 1908.)
Briefe an Hans von Bülow. (Jena 1916.)
Briefe an Theodor Apel. Leipzig 1910.)
Richard Wagners Briefwechsel mit seinen Verlegern. 2 Bände. Leipzig und Mainz 1911.)
Richard Wagners gesammelte Briefe. Herausgegeben von J. Kapp und E. Kastner. 2 Bände (bis 1850 reichend). Leipzig 1914.
Bayreuther Briefe. (Berlin 1907.)
Richard Wagner an seine Künstler. (2. Teil der „Bayreuther Briefe".) (Berlin 1908.)
Richard Wagner an Freunde und Zeitgenossen. (Berlin 1909.)
W. Altmann, Richard Wagners Briefe nach Zeitfolge und Inhalt. (Leipzig.)
E. Kloss, Richard Wagner in seinen Briefen. Bücher der Weisheit und Schönheit.) (Stuttgart.)

Biographien:

C. F. Glasenapp, Das Leben Richard Wagners. 3. und 4. Auflage. 6 Bände. Leipzig 1911.
Max Koch, Richard Wagner (Sammlung „Geisteshelden" Nr. 55/56). Band 1 und 2. Berlin 1907 ff. (bis 1859 reichend).
H. St. Chamberlain, Richard Wagner. München 1896 und 1913.

W. Kienzl, Richard Wagner. („Weltgeschichte in Charakterbildern".) 2. Auflage. München 1908.
Fr. Muncker, Richard Wagner. (Bayrische Bibliothek Nr. 26.) 2. Auflage. Bamberg 1909.
R. Bürkner, Richard Wagner, sein Leben und seine Werke. 2. Auflage. Jena 1908.
L. Nohl, Richard Wagner. (Reclam.)
F. Pfohl, Richard Wagner, sein Leben und Schaffen. Berlin-Wien 1911.

Memoiren:

Richard Wagner, „Mein Leben" (Band 13—15 der Volksausgabe der Gesammelten Schriften).
H. von Wolzogen, Erinnerungen an Richard Wagner. (Reclam.)
E. Kloß, Wagneranekdoten. (Berlin.)
G. A. Kietz, Richard Wagner in den Jahren 1842—1849 und 1873—1875. (Dresden 1905.)
A. Neumann, Erinnerungen an Richard Wagner. (Leipzig 1907.)
S. Röckl, Ludwig II. und Richard Wagner. 1. Teil. München 1913.
Julius Hey, Richard Wagner als Vortragsmeister. Leipzig 1911.

Ästhetisch-kritische Studienwerke:

G. Adler, Richard Wagner, Vorlesungen. Leipzig 1904.
A. Prüfer, Das Werk von Bayreuth. Leipzig 1909.
O. Neitzel, Richard Wagners Opern. Stuttgart und Berlin 1908.
P. Moos, Richard Wagner als Ästhetiker. Berlin 1906.
R. Louis, Weltanschauung Richard Wagners. Leipzig 1899.
W. Golther, Zur deutschen Sage und Dichtung. Leipzig 1911.
A. Seidl, Wagneriana. 3 Bände. (1901/02.) Neue Wagneriana. 3 Bände o. J.
O. Walzel, Richard Wagner in seiner Zeit und nach seiner Zeit. München 1913.
E. von Schrenck, Richard Wagner als Dichter. München 1913.
H. von Wolzogen, Musikalisch-dramatische Parallelen. Leipzig 1906.

Enzyklopädien und Zeitschriften:

K. F. Glasenapp, Wagnerlexikon. Hauptbegriffe der Kunst und Weltanschauung Richard Wagners. (1883.)
K. F. Glasenapp, Wagnerenzyklopädie. Haupterscheinungen der Kunst- und Kulturgeschichte im Lichte der Anschauung Richard Wagners. (Leipzig 1891.)
Kürschner, Richard-Wagner-Jahrbuch 1886.
Richard-Wagner-Jahrbuch. Herausgegeben von L. Frankenstein. (Seit 1906 fünf Bände.)
Bayreuther Blätter. Deutsche Zeitschrift im Geiste Richard Wagners. Herausgegeben von H. von Wolzogen seit 1878.
„Die Musik". Berliner Zeitschrift.) Fünf Wagnerhefte.

Regiſter.

Accompagnato, recitativo 71.
Adam, A. 24.
Albumblätter für Klavier 104.
„Achilleus“ 63.
Anneſtierung 104.
Anwendung der Muſik auf das Drama, Über die“ 120.
Apel 8, 22.
Aſt 70.
Auber 10, 11, 19, 20, 22, 25, 26, 35, 78.
Avenarius 28.

Bach 58, 74, 112, 125.
Bärmann 35.
Bätz, Johanna Roſine 7.
Balladen und Romanzen in der Oper 16, 17, 40.
Ballett, Dramatiſches 78.
Baritonrollen, Romantiſche 42.
Baudelaire 105.
Bayreuther Blätter 120, 129.
Bechſtein 43.
Beethoven 9, 10, 12, 16, 18, 20, 22, 28, 29, 30, 41, 55, 58, 66, 73, 75, 78, 97, 118, 125, 127.
„Beethoven“ (Schrift) 117.
Bellini 14, 20, 22, 25, 26.
Benda 75, 76.
„Bergwerke von Falun, Die“ 31.
„Bericht über eine in München zu errichtende Muſikſchule“ 106.
„Bericht über eine neue Pariſer Oper“ 29.
Berlioz 28, 41, 42, 55, 73, 76, 77, 78.
Berton, P. M. 25.
Bertoni, F. 25, 77.
„Beſtimmung der Oper, Über die“ 117.
Bethmann 22, 23.
Bläſerbeſetzung, verſtärkte (ſiehe auch Orcheſter) 55, 57, 76, 77, 91, 126.
Bläſerchöre 36, 78.
Börne 17.
Breitkopf & Härtel 12.
Buddhismus 96, 121, 124.
Bülow, H. von 63, 104, 106, 107, 108.
Bulwer 33.
Buxtehude, Dietrich 74.

Cantus firmus (in der alten Kirchenmuſik) 74.
Carlyle 121.
Chamiſſo 14.
Cherubini 14, 17, 22, 25, 26, 41, 76, 77.
Chopin 42, 78.
Chor und Enſemble in der Oper 65, 94, 102, 113, 126, 127.
Chrétien de Troyes 97.
Chriſtentum 67, 121.
Chromatik 100.
Cornelius, P. 106.
Coſima von Bülow 104, 116.

Danzi 16.
Deinhardſtein 10, 109.
Deller 78.
Deſſauer 31.
„Deutſche Kunſt und deutſche Politik“ 116.
„Deutſcher Muſiker in Paris, Ein“ 29.

„Deutsche Oper, Die“ 18.
Deutschtum 121.
„Deutsch? Was ist“ 120.
„Dichten und Komponieren, Über das“ 120.
Dietsch, Ph. 31.
„Dirigieren, Über das“ 116.
Donizetti 26, 28, 77.
Dorn, Heinr. 10.
Dramma in-musica 68.
Düringer 109.
Durchkomponierte Oper 16.

Edda 63, 81.
„Ende in Paris, Ein“ 29.
Entwicklungsgedanke (Evolutionstheorie) 67, 107.
„Entwurf zur Organisation eines deutschen Nationaltheaters für das Königreich Sachsen“ 60.
Enzio-Ouvertüre 12, 22, 32.
„Erinnerungen an Spontini“ 94.
Erlösungsmotiv 16, 40, 46, 80, 85, 124.
Erzählungen 42, 48, 57, 86, 89, 101, 125.
Ettmüller 62, 81, 82.

Fantasie Fis-Moll 12.
Faustouvertüre 30.
„Faust, Sieben Kompositionen zu Goethes“ 13.
Federlein, G. 66.
„Feen, Die“ 12, 14 ff., 21, 30, 37, 40, 52, 75, 80.
Festmarsch 119.
Festspiele, Bayreuther 117 ff., 128,
Festspielgedanke 94, 117.
Fétis, Fr. 79.
Feuerbach, L. 61, 67, 85, 86, 107.
Feustel 118.
Fichte 80.
Fichte, Fr. 128.
Fischer, W. 59.
Florentiner Oper 68, 70, 74, 94.
Fouqué 82.
Frantz, Konstantin 116, 121.
„Freischütz in Paris, Der“ 29.
Friedrich, Großherzog von Baden 119.
„Fünf Gedichte“ 96.

Geibel 81.
Gesamtkunstwerk 64, 67, 69, 79.
Geste, musikalische Deutung der dramatischen 48, 54, 65, 78.
Geyer, L. 6, 7.
Gluck 24, 25, 38, 57, 68, 69, 71, 72, 74, 77, 78.
„Glückliche Bärenfamilie“ 24.
„Glücklicher Abend, Ein“ 29.
Gobineau 121.
Goethe 10, 69, 75, 82, 111.
„Goethestiftung, Über die“ 94.
Görres 50, 123.
Götterdämmerung 55, 67, 81, 88, 90, 112, 126, 127.
Göttling 60.
Gossec 26.
Gottfried von Straßburg 97.
Gozzi 15.
Gralssage 50, 51, 122.
„Grenadiere, Die beiden“ 28.
Grétry 74, 76, 80, 94.
Grillparzer 82.
Grimm, Wilhelm 50, 82.
Große Oper 25, 26, 33, 34, 35.
Grün, Anast. 14.
Gutzkow 17.

Habeneck 29.
Hagen, Fr. H. von der 81.
Halévy 26, 28, 35, 36, 77.
Harmonik 42, 78, 90, 100, 114, 126.
Hauff, W. 39.
Haydn 93.
Hebbel 81.
Heckel, Emil 118.
Hegel 67, 107.
Heine, Ferdinand 59.
Heine, Heinrich 17, 19, 27, 28, 29, 39, 43, 45.
Heinse, W. 17.
Herder 69, 107.
Hering, K. E. 69.
Herold 13.
Herwegh, G. 62, 85.
Himmel, Friedrich Heinrich 15.
„Hochzeit, Die“ 13.
Hoffmann, E. Th. A. 10, 13, 15, 29, 31, 44, 45, 70, 75, 76, 109, 124.

„Hohe Braut, Die“ 24.
„Holländer, Der fliegende“ 17, 27, 30, 32, 38, 39 ff., 47, 49, 53, 56, 100, 108.
Holstein, Franz von 31.
Holtei 23, 26.
Holzbauer 16.
Hugo, Victor 27, 42.
Huldigungsmarsch 106.

Jean Paul 70, 80.
„Jesus von Nazareth“ 61, 63, 67, 124.
Immermann 13, 32, 51, 79, 124.
Jomelli 68.
„Iphigenie in Aulis“ bearbeitet 57, 58.
„Judentum in der Musik“ 63, 116.
Julirevolution 17, 19, 33.
Jüngerer Titurel 50.
junge Deutschland, Das 17, 19, 26, 35.
„junge Siegfried, Der“ 81.

Kaisermarsch 117, 118.
„Kapitulation, Eine“ 117.
Karl Alexander, Großherzog von Weimar 94, 119.
Kastratenwesen 37.
Keller, G. 62.
Kietz 28.
Kittl 24.
Klaviersonate A-Dur 12.
Klaviersonate B-Dur 12.
Kleist 8.
König, H. 24.
Kolumbusouvertüre 22, 28.
Konrad von Würzburg 50.
Konzertouvertüren 12.
Kotzebue 109.
Kreutzer, K. 56.
Kühne, G. 17.
„Kunst und Klima“ 63.
„Kunst und Revolution“ 63, 64, 67.
„Kunstwerk der Zukunft“ 63, 64, 67.

Lablache 28.
Lachmann 82.
Laignelot 33.
Lamenais 61.
Lamprecht, Pfaffe 124.
Laube, H. 14, 17, 19, 28.
Laussot, Jessy 95.
Lehrs, S. 28.
Leitmotiv 16, 17, 21, 37, 41, 48, 54, 57, 66, 70, 72 ff., 90 ff., 101, 114, 126.
Lessing 46.
Lesueur 26, 77.
„Leubald“ 8.
Levy, H. 128.
„Liebesmahl der Apostel, Das“ 58, 59.
„Liebesverbot, Das“ 18 ff., 25, 35, 37, 38.
Liszt, Franz 28, 30, 50, 57, 62, 63, 78, 94, 95, 100, 101, 102, 104, 116, 125.
Löwe, C. 59, 76, 125.
Logier 9.
„Lohengrin“ 15, 30, 38, 50 ff., 60, 71, 76, 88, 90, 91, 92, 100, 105, 108, 122.
„Loherangrin“ 50.
Lortzing 109.
Ludwig II. 21, 88, 105 ff., 117, 118, 119, 122, 128.
Luther 112, 117.

Maiaufstand, Dresdner 61, 62.
Majo 68.
Männerchorgesang 56, 58.
Marschner 14, 16, 20, 22, 31, 41, 42, 46, 51, 52, 55, 56, 71, 75, 76.
Mayr, Simon 25, 36, 77.
Méhul 25, 77.
„Meistersinger, Die“ 50, 55, 87, 88, 89, 92, 93, 96, 104, 108, 109 ff., 127, 128.
Melodram 92.
Mendelssohn 58, 125.
Mercadante 26, 77.
Metternich, Fürstin Pauline 3.
Meyerbeer 14, 20, 26, 27, 29, 31, 35, 36, 39, 63, 65, 76.
Minna Wagner 23, 96, 102, 103, 104, 108.
„Mitteilung an meine Freunde“ 64.
„Modern“ 120.
Monsigny 74.
Monteverdi 74, 76.

Mosel, J. F. v. 70.
Mosen, Julius 14, 55.
Mozart 12, 57, 69, 71, 77, 78.
Müller, Wilhelm, 82, 97, 109.
Muncker 118.
Mundt, Th. 17.
Musikdrama 55, 65, 67, 68.
Mythus 65, 66, 79.

Nachspiel 21, 115.
Napoleon III. 103.
Napoleon-Ouvertüre 24.
Naturschilderungen, orchestrale 92.
Neujahrskantate 22.
Neunte Sinfonie 10, 58.
Nibelungenlied 50, 81, 82.
Nietzsche, Friedrich 116.
Norma, Einlage zu 28.
Nornagestsage 81.
Novalis 70, 79, 80, 99.
Noverre 78.
Nummernoper 42, 47, 70, 71.

Ollivier 103.
Oper (Name) 68.
Oper, romantische 16, 69, 75.
„Oper und Drama" 63, 65, 70.
Orchester 55, 57, 65, 66, 76, 77, 90, 91, 92, 101, 113, 114, 126.
Orchester im Drama 65, 76, 91, 92, 101.
Otto, Julius 59.
Ouvertüre B-Dur 10.
Ouvertüre, Politische 11.
„Ouvertüre, Über die" 29.
Ouvertüre zur „Braut von Messina" 10.

Pachta, Graf 13.
Paer 58.
Palestrina 58, 125.
„Parsifal" 59, 80, 96, 114, 122 ff.
Parzivalepos 50, 122.
Patronatverein zur Pflege der Bayreuther Festspiele 120.
Pecht, Friedrich 28.
Peri, Jac. 71.
„Pilgerfahrt zu Beethoven, Eine" 29.
Pillet, Léon 30, 31.
Platen 14.
Poißel 16.
Polenschwärmerei 14.
Polonaise D-Dur 12.
Polonia-Ouvertüre 14, 24.
Polyphonie, orchestrale 55, 78, 92, 112, 113, 126.
Pourtalès 103.
„Promemoria die kgl. Kapelle betreffend" 60.
Proudhons 61.
„Publikum in Zeit und Raum, Das" 120.
„Publikum und Popularität" 120.
Pusinelli 59.

Quartett 10.

Raimund 14.
Ranpach 14, 32.
Regenerationsgedanke 120.
Reger, Ph. 109.
Reißiger 24.
Religion 107, 121 f.
Religion und Kunst 120.
„Revolution" 61.
Revolutionsopern 11, 19, 55.
„Rheingold" 81, 87, 88, 89, 90, 108.
„Rienzi" 10, 11, 24, 25, 26, 27, 28, 30, 32, 33 ff., 40, 41, 42, 77.
„Ring des Nibelungen" 22, 76, 78, 81 ff., 99, 101, 103, 106, 114, 116, 117, 120, 124, 125.
Ritter, Julie 95.
Ritterdrama, Deutsches 8.
Röckel, August 59, 90.
Romantik 69, 79, 80.
Romanzen 27.
Rossini 22, 26, 29, 77.
„Rotbart, Friedrich" 12, 60.
Rousseauzeit 79, 92.
Rule Britannia-Ouvertüre 24.
Russel-Mitford, Mary 33.

Sachs, Hans 111.
San Marte 125.
„Sarazenin, Die" 12, 32, 60.
Scarlatti 74.
Schäferspiel 10.
Schicksalstragödie 80.
Schiller 52, 53, 66, 69, 79, 93.

„Schlacht am Parnaß, Die" 8.
Schlegel, Friedrich von 79.
Schlegel, W. A. 70, 80.
Schleinitz, Frau von 118.
Schlesinger 28, 77.
Schnorr von Carolsfeld 106, 108.
Schopenhauer 45, 67, 85, 86, 96, 97, 107, 120, 121.
Schröder-Devrient 18, 22, 32, 35, 37, 49, 59.
Schubaur 16.
Schubert, G. H. von 31.
Schumann, R. 28, 58.
Scribe 24.
Semper 62, 106.
Shakespeare 8, 18, 19.
„Sieger, Die" 96, 124, 129.
„Siegfried" 7, 82, 87, 88, 90, 97, 106, 116.
„Siegfried, Der junge" 81.
„Siegfriedidyll" 116.
„Siegfrieds Tod" 60, 80, 84.
Simrock 82, 123.
Sinfonie C-Dur 12, 13, 129.
Sinfonie E-Dur 22.
„Singerkrieg auf Wartburg" 44.
Singspiel, kom.-romant. 16.
Sonate D-Moll 10.
Sopranarie 10.
Spohr 9, 16, 22, 36, 38, 42, 43, 50, 55, 57, 73, 75, 76, 78, 80, 100, 125.
Spontini 9, 24, 25, 35, 36, 38, 57, 77, 92.
Sprachgesang 56, 57, 71, 89, 90, 101, 113.
„Staat und Religion" 106, 111.
Stabreim 65, 87.
Starzer 78.
Stilbildungsschule 120.
St. Simonismus 61.
Sulzer 79.
Szene, musikalische 53, 57, 70, 88, 89.

Tagelied 99.
„Tannhäuser" 12, 21, 30, 32, 33, 43 ff., 53, 56, 58, 62, 102, 108, 115, 124, 127.
Tannhäuserlied 43, 45.
Tansig, Karl 118.
Teilung der Streicher (siehe auch Orchester) 57, 76, 92.
„Theater in Zürich, Ein" 94.
Thidreksaga 81.
Tichatschek 33, 49, 59.
Tieck 43, 45, 70, 80.
„Tod des Odysseus, Der" 8.
Toëschi 78.
Tommasi 74.
Traëtta 68.
Trahndorff, K. F. E. 70.
Trauermarsch (Webers Beisetzung) 59.
„Tristan" 30, 47, 56, 79, 86, 87, 88, 89, 92, 96, 97 ff., 104, 107, 110, 112, 122, 124 125, 126, 128.
Tschudi 116.

Uhlig 59, 79, 94.
Unendliche Melodie 89, 90, 126.

Vampyr, Einlage zum 14.
Variationensuite 73.
Verdecktes Orchester 92, 94, 119.
Vieuxtemps 28.
Villot 103.
Vischer, Th. 81.
Völsungasaga 81.
Vogler, Abt 76.
Vorspiele 49, 57, 93, 102, 114, 115, 127.

Wackenroder 79.
Wagenseil 111.
Wagner, Adolf 9, 33.
Wagner, Albert 14.
Wagner, Friedrich 6.
Wagner-Geyer, Frau 6, 7.
Wagner, Rosalie 9, 12.
Wagner, Siegfried 116.
Wahnbegriff 107, 111.
„Walküre, Die" 56, 81, 87, 88, 89, 90, 100, 108.
Weber, C. M. von 8, 16, 20, 22, 29, 38, 41, 46, 51, 55, 56, 57, 59, 69, 71, 75, 76, 93.
Weber, Dionys 13.
Weinlig, Th. 11, 12, 14.
Wesendonk, Matb. 95 ff., 102, 108, 110, 112, 115, 122.

Wesendonk, Otto 95 ff., 102, 103, 112.
„Nibelungen, Die“ 60.
Wieland 79.
„Wieland der Schmied“ 63.
Wienbarg, L. 17.
„Wie verhalten sich die republikanischen Bestrebungen dem Königtum gegenüber?“ 61.
Wilhelm I. 119.
Wille, Eliza 105.
Wilkinasage 63, 81.
„Wollen wir hoffen?“ 120.
Wolfram von Eschenbach 50, 122, 123.
Wolzogen, H. von 66

Zukunftsmusik 49.
Zwischenspiele, sinfonische 49, 57, 102.

Verlag von Quelle & Meyer in Leipzig

Deutsche Musik

auf geschichtlicher und nationaler Grundlage

Dargestellt von

Professor Dr. H. Freiherrn von der Pfordten

340 Seiten mit Buchschmuck und 15 Tafeln. Geb. M 9.—

Die deutsche Musik muß als nationales Edelgut ins Herz geschrieben sein; dann allein werden wir auch musikalisch unser Deutschtum bewähren. In solchem Sinne und zu diesem Ziele ist dies Werk geschrieben. Es soll nicht ein neues Lehrbuch zu den vielen bereits vorhandenen Musikgeschichten sein, sondern es will die Entwicklung unserer Musik als Spiegel unser Deutschtum zeigen. Alle musikalisch besonders interessanten Erscheinungen werden hervorgehoben, vor allem aber die Grundlagen angezeigt, die das ganze Gebäude tragen: unsere Volksmusik und Kunstmusik, wie sie dem deutschen Geist entsprungen. Verfasser verfolgt den Fortschritt der deutschen Musik von Jahrhundert zu Jahrhundert und entwickelt, wie immer bewußter das Deutschtum in ihr hervortritt, immer siegreicher die beherrschenden fremden Einflüsse abgewehrt, immer entschiedener Selbständigkeit gewonnen wird. Unsere großen und kleinen Meister werden als Musiker und Deutsche geschildert, sowie die Aufnahme ihrer Werke seitens ihrer Zeitgenossen wie durch die Nachwelt aus deutschem Empfinden heraus erklärt. So ist dies Werk nicht nur eine fesselnde Geschichte der deutschen Musik und eine Einführung in ihr innerstes Wesen, sondern zugleich ein Mitkämpfer gegen unsere Erbsünde, die Ausländerei und ein Vorkämpfer für deutschen Geist und deutsche Art.

Aus dem Inhalt: Einleitung. Volksmusik. Kunstmusik. Alte und neue Zeit. Bach und Händel. Gluck und die Oper. Haydn. Mozart. Beethoven. Schubert und Loewe. Weber. Die Romantiker. die kleineren Meister. Mendelssohn und Schumann. Richard Wagner. Neuere Meister. Rückblick und Ausblick. Personen und Sachregister.

Verlag von Quelle & Meyer in Leipzig

Der goldene Zweig

Dichtung und Novellenkranz aus der Zeit des Tiberius

Von **Karl Gjellerup.** ca. 320 Seiten. Gebunden M 5.—

Auf der Höhe seines Schaffens schenkt uns der bekannte dänische Dichter, dem Deutschland seine zweite Heimat wurde, dies Werk. Farbenreiche, packende Bilder führen uns in jene Zeiten des Tiberius, in denen das römische Leben immer stärkerem Verfall anheim fiel und das Christentum bereits zu keimen begann. In einem Hohen Liede auf das Germanentum gipfelt die lebendurchpulste Erzählung.

Das Glück in der Sackgasse

Roman von Hermann Kurz. 350 Seiten. Geb. M 6.—

Das ist keiner jener neuen aufpeitschenden, alles zergliedernden Romane, an denen unsere moderne Literatur so überreich ist, sondern ein stilles Feiertagsbuch, liebenswürdig, stimmungsvoll, sonnig. Es ist durchweht von einem Klang aus besseren Zeiten und gleichsam ein Ruhepunkt, nach dem sich unser Gemüt in diesen schicksalsschweren Tagen doppelt sehnt.

39.—50. Tausend **Winkelglück** 39.—50. Tausend

Ein fröhlich Buch in ernster Zeit

237 Seiten mit Buchschmuck. Gebunden M 2.80

„Die Fröhlichkeit, die das Buch kündet, quillt aus dem Herzen, aber was mehr ist: sie strömt aus dem reichen Herzen eines echten Dichters! Und das vergoldet sie, macht sie feingliedrig, füllt sie mit still leuchtenden Farben und läßt doch tief auf ihrem Grunde auch das große Herzweh der Zeit in wehmütig heimlicher Musik zitternd weiterklingen. Ein kluger und innerlich reicher Mensch, dem verliehen ist, mit Dichteraugen in die Welt zu schauen, zeigt uns, wie auch die schweren Dinge Glanz und Schimmer erhalten, wenn sie ein helles Auge und ein aufrechtes vertrauendes Herz ansehen."

Leipziger Neueste Nachrichten

Sturmvögel

Kriegsnovellen von Carl Busse. 264 Seiten. Geb. M 360

„Die Liebe ist es, die alles durchdringende und alles Menschliche erfassende, die dem Dichter sein Buch diktiert hat. Man fühlt's auch aus seiner Sprache gar bald heraus. Sie übt eine Wirkung wie in großen reinen Linien eines monumentalen Gebäudes. Überall edelste Formgebung, die frei ist von jeder ablenkenden und verwirrenden Verschnörkelung. Alles in allem: Wir haben unter den neuesten Büchern eines der empfehlenswertesten vor uns."

Rostocker Zeitung.

CARL BUSSE

Die Schüler von Polajewo

3.—4. Tausend. 283 Seiten. Geh. M 3.—, geb. M 4.50

„An diesen Bildern können wir Lehrer lernen mit der Jugend fühlen und empfinden, können wir tieferes Verständnis für sie gewinnen.... Die kleinen Schülerkomödien und -tragödien sind meisterhaft entworfen; einige steigern sich trotz ihrer Kürze oder gerade deswegen zu einer dramatischen Kraft, daß man den Atem anhalten muß".

Geheimrat Dr. Adolf Matthias (Monatsschrift für höhere Schulen.)

Im polnischen Wind

Ostmärkische Geschichten. 302 S. Geh. M 3.50, geb. M 5.—

„Zu erzählen versteht Carl Busse. Man hat bei ihm zum erstenmal wieder das Gefühl, gleichsam in einem zufällig zusammengekommenen Kreise von Zuhörern zu sitzen, aus denen heraus, durch das Gespräch angeregt, sich einer ganz ungezwungen löst, um den Lauschenden ringsum eine Geschichte zum besten zu geben. Etwas von der Gesellschaftssphäre wird lebendig, aus der die ersten echten Novellen zur Zeit Boccaccios geboren wurden."

Westermanns Monatshefte.

Federspiel

Westliche u. östliche Geschicht. 397 S. Geh. M 3.50, geb. M 5.—

„Es ist eine eigenartige und bedeutende Kunst, die in den Geschichten Carl Busses ihren Ausdruck gefunden hat: wundervolle Beobachtung des Lebens und seiner Werte, Ernstes und Lachendes, Trauriges und Wahres in der irisierenden Mischung, die eben nur das Leben kennt ... Eine Welt von feinen Dingen, von intimen Klängen, von echten Menschen- und Herzenstönen tut sich in dem Buche auf."

Hamburger Nachrichten.

Flugbeute

Neue Erzählungen. 2. Aufl. 373 S. Geh. M 3.50, geb. M 4.70

„An Reichtum kann sich Carl Busse mit allen diesen Poeten messen, in fröhlicher Laune wie in zartem Sinnen, in Geistigkeit wie in Leidenschaftlichkeit. Vor allem auch in Lebensbeobachtung und Erfindungskraft. Er ist ein Fabulierer, der ebenso in der Vielseitigkeit wie in seiner Erzählungskunst an die italienischen Novellisten des Quattro- und Cinquecento erinnert. Stilistisch hat er sich frühzeitig zu einer feinen Reife durchgerungen, die aber, wo es sein muß, frische Saftigkeit nicht vermissen läßt."

Velhagen & Klasings Monatshefte.

CARL BUSSE

Gedichte

6. und 7. Auflage. 171 S. Geheftet M 2.50, geb. M 3.50

„Carl Busse steht in vorderster Reihe unter den jüngstdeutschen Lyrikern. Schon der erste Band seiner Gedichte ließ den ungewöhnlich begabten Dichter erkennen. Die Technik ist nahezu vollendet, der Zauber der Sprache wirkt schon beim stillen Lesen, die Melodie des Verses hat etwas Bestrickendes." Die christliche Welt.

Neue Gedichte

3. und 4. Auflage. 150 S. Geheftet M 2.—, geb. M 3.—

„Diese Gedichte mußte man im Frühling lesen, wenn sie mit dem Drängen und freudigen Sprießen der Fliederknospen, mit Märzstürmen und Mairegen ineinander zu gehen schienen, aber sie wären auch imstande, in Novembertraurigkeiten etwas von dem unnennbar frischen, verheißungsvollen Duft junger Baumknospen zu tragen." Daheim.

Heilige Not

Zweite Auflage. 149 S. Geheftet M 2.—, geb. M 3.—

„Carl Busse ist ohne jede Pose; er ist, was bei einem Lyriker etwas heißen will, schlechthin phrasenlos... Er ist ein gänzlich Freier, losgelöst von allen Dogmen, Ismen, Schismen. Aber unerschütterlich ruht er im Gefühl der rätselhaften Grundgewalten ... Er ist eine Persönlichkeit." Tägliche Rundschau.

Vaterland / heilig Land

Von **Gustav Falke**

Kriegslieder mit Notenbeilage u. Buchschmuck. Geb. M 1.20

„Echte Gustav Falkes sind diese kleinen formvollendeten Gedichte, die sein ganzes lyrisches Talent, seine starke Stimmungs- und Gefühlskraft, seine schalkhafte Heiterkeit zeigen. Lebendig und frisch quillt es uns entgegen, wie aus dem Borne des Volksliedes und einschmeichelnd wie alte Weisen klingen uns diese Verse ins Ohr. Kein Zufall, daß die meisten dieser Gedichte vertont sind ... Schlicht, gemütvoll und innig entsprechen die Kompositionen ganz dem Stimmungsgehalte der Dichtung." Cölner Tageblatt.

Verlag von Quelle & Meyer in Leipzig

Verlag von Quelle & Meyer in Leipzig

Geschichte / Krieg und Seele

Von Geheimrat Professor Dr. R. Seeberg

296 Seiten mit einem Bildnis. Gebunden M 4.80

„Der Berliner Theologe Reinhold Seeberg hat mit der Zusammenstellung seiner Reden und Aufsätze aus der Zeit der Kriegsjahre ein Buch veröffentlicht, das als ein würdiges und weithin leuchtendes Denkmal dieser großen Tage dasteht ... Seebergs Buch ist ein echtes Feiertagsbuch." **Monatsschrift für Kultur und Geistesleben.**

„Alles ist erwachsen aus dem Geist und der Stimmung der Gegenwart und ist zunächst für die Gegenwart geschrieben, doch darf es bei seinem tiefen und reichen Gehalt auch einen bleibenden Wert für die Zukunft beanspruchen, zumal das Buch, wie schon erwähnt, auch besonders zeigt, welche Aufgaben uns für die Zukunft auf den verschiedenen Gebieten des Lebens erwachsen. Und nachhaltig werden wir daraus freudigen Mut zum Ausharren bis zum endlichen Sieg schöpfen und das Vertrauen auf Deutschlands neue Macht und Größe." **Monatsschrift für höhere Schulen**

Neue Reden an die deutsche Nation

Nach Vorgang von J. G. Fichte durch Prof. Dr. O. Dittrich

225 Seiten. Gebunden M 2.—

„Dieses prächtig ausgestattete Buch enthält zehn Reden ... Aus der gegenwärtigen Not heraus spricht der „Philosoph, der Geschichte sieht" und Aufgaben der Zukunft darlegt. Jenes tut er, indem er eine staunenswerte Fülle von bekannten und weniger bekannten Zügen der deutschen Geschichte mit den großen ethischen Ideen des Universalismus, des Individualismus und des Personalismus meistert; ist die erste Idee verwirklicht im ersten Jahrtausend deutscher Geschichte, so die zweite in der Gestaltung der politischen Gewalten seit dem Verfall des alten Reiches, und besonders im kulturlosen England, das von dem England einer feinen und hohen Kultur zu unterscheiden ist; die dritte Idee, mit der Reformation entstanden, leitet Deutschland und auch seine Verbündeten." **Evangelische Freiheit.**

Novellen und Legenden aus verklungenen Zeiten

Von Prof. Dr. Th. Birt. 318 S. m. 6 Taf. Geb. M 3.—

„Einer unserer besten Kenner des Altertums, Professor Birt, gibt in diesem ansprechenden Werk „Novellen und Legenden" aus der griechischen Literatur. Es sind treffliche Erzählungen aus jener phantasiebegabten, schönheitsfrohen Zeit, die mit einer gewissen Anmut der Empfindung prächtige Einfälle zu gestalten weiß. Ein zarter Reiz jenes lyrisch gestimmten Geistes strömt aus den einzelnen Motiven heraus ... Die Auswahl, die Birt getroffen hat, kann so als überaus glücklich bezeichnet werden." **Die Post**

Verlag von Quelle & Meyer, Leipzi

Rudolf Herzogs Kriegsgedichte:

61. bis 70. Tausend

Ritter / Tod und Teufel

156 Seiten mit Buchschmuck von Professor Belwe

Gebunden M. 2.—

„Lauteres Gold der Dichtung leuchtet aus Herzogs Versen ... Es gi
wohl kaum eine Stimmung in dem unheimlichen Wirbel der Kriegseindrücke, d
den Dichter nicht zur Gestaltung gedrängt, deren Ausdruck ihm nicht gelungen wär
Heldenmut und Treue, unerschütterliche, begeisterte, bis zur Selbstaufopferun
hingebende Liebe zu Vaterland und Kaiser sind die Grundtöne, die die Sammlun
durchklingen, durch sie wird die Trauer und Wehmut verklärt, die sich einstelle
will, wenn so viele blühende Heldenleben hingerafft werden. Die Sprache ist mach
voll, hinreißend, dabei nie gezwungen, sondern klar und natürlich, auch wenn
und zu kühne Neubildungen begegnen ... Der Band ist eine köstlich
Perle in dem reichen Schatze unserer Kriegslyrik."

Literarisches Zentralbla

„Leidenschaftlicher Rhythmus weht durch Herzogs starknochige Verse,
denen die ungebändigte Kraft unserer Sprache wuchtet. Ein gutes Stück von d
Ursprünglichkeit unserer altdeutschen Dichtung steckt darin; man fühlt sich an die volle
Wortklänge des Hildebrandliedes erinnert, an den kraftvollen Tonfall des N
belungenliedes, den nur schwächliche Ästheten plump nennen konnten .... Vo
Kleist über Liliencron und Fontane führt die Linie zu Rudolf Herzogs Krieg
erinnerungen. Manches hat er mit diesen dreien gemeinsam, aber er ist ein durc
aus Eigener."

Norddeutsche Allgemeine Zeitun

21. bis 30. Tausend

Stürmen, Sterben, Auferstehn

127 Seiten mit Buchschmuck von Professor Belwe

Gebunden M. 2.—

„R. Herzog hat seinem ersten, jetzt bereits im 70. Tausend vorliegenden Kriegs
gedichtbuch ‚Ritter, Tod und Teufel' soeben eine weitere Gedichtsammlung folgen
lassen. Sie zeigt die gleiche glühende Vaterlandsliebe und rei
lose Hingabe an das Ganze, die gleiche Kraft im Ausdruck und Kunst der Stimmungs
malerei, denselben hohen Persönlichkeitswert, und doch finde
sich auch wieder neue Züge in Stoff und Form, ja man ist versucht, eine noch
größere Tiefe der Empfindung, noch schwereren Ernst in den Gedanke
an Tod und Unsterblichkeit in ihr zu spüren."

Literarisches Zentralblatt für Deutschland

„Herzogs männliche Sprache und sein tiefes Empfinden den Kriegserlebnisse
gegenüber haben hier einen Band Gedichte erstehen lassen, zu dem man immer
wieder greift, wenn stille Stunden zu erbaulichen werden sollen ..
Wir weisen deshalb alle, die nach wahrer Poesie fahnden, auf das Buch hin, das i
seiner vorzüglichen Ausstattung sich auch zu Geschenkzwecken eignet."

„Neue Bahnen'

„Der Dichter hat die helllodernde Begeisterung, die flammende St
Vaterlandsliebe. Deshalb zünden seine Lieder auch draußen an de
Front, deshalb greifen sie in der Heimat so tief ans Herz."

Süddeutsche Literaturschau

Ausführl. Prospekte u. Kataloge unentgeltlich u. postfre

Naturwissenschaftliche Bibliothek

Tiere der Vorzeit. Von Rektor E. Haase.
Dies Buch bietet Schilderungen einer Reihe besonders interessanter Vorwelttiere in Wort und Bild dar. Ohne sich auf trockene Beschreibungen einzulassen, erzählt es vor allem von dem Leben jener Tierwelt. Es ist nicht nur für die erste Einführung geeignet, sondern wird auch solchen Lehrern, die sich schon mit dem Gegenstande beschäftigt haben, eine Fülle neuer Anregungen bieten.

Die Tiere des Waldes. Von Forstmeister K. Sellheim.
„Die Sehnsucht nach dem Walde ist dem Deutschen eingeboren ... Aber wie wenig wird er dabei das Tierleben gewahr, das ihn da umgibt. Da wird dieses Buch ein willkommener Führer und Anleiter sein."
Deutsche Lehrerzeitung.

Unsere Singvögel. Von Professor Dr. A. Voigt.
„Mit nicht geringen Erwartungen gingen wir an Professor Voigts neuestes Buch. Aber als wir nur wenige Abschnitte gelesen, da konnten wir mit Freude feststellen, daß diesmal der Meister sich selbst übertroffen."
Nationalzeitung

Das Süßwasser-Aquarium. Von C. Heller. 2. Aufl.
„Dieses Buch ist nicht nur ein unentbehrlicher Ratgeber für jeden Aquarienfreund, sondern es macht vor allen Dingen seinen Leser mit den interessantesten Vorgängen aus dem Leben im Wasser bekannt ..."
Bayersche Lehrerzeitung.

Reptilien- und Amphibienpflege. Von Dr. P. Krefft.
„Die einheimischen, für den Anfänger zunächst in Betracht kommenden Arten sind vorzüglich geschildert in bezug auf Lebensgewohnheiten und Pflegebedürfnisse — die fremdländischen Terrarientiere nehmen einen sehr breiten Raum ein."
D. Kr. Pädagogische Reform.

Bienen und Wespen. Von Ed. Scholz.
„Das Interesse der Naturfreunde wendet sich meist den farbenprächtigen Schmetterlingen und Käfern zu. Darum freut es um so mehr, daß ein gründlicher Kenner einmal die Ergebnisse jahrelanger Beobachtung der Stechimmen in einem so volkstümlich geschriebenen Buche niederlegt".
Landwirtschaftl. Umschau.

Die Ameisen. Von H. Viehmeyer.
„Viehmeyer ist allen Ameisenfreunden als bester Kenner bekannt. Von seinen Bildern kann man sagen, daß sie vom ersten bis zum letzten Wort der Natur geradezu abgeschrieben sind."
Thüringer Schulblatt.

Die Schmarotzer der Menschen und Tiere. Von Dr. v. Linstow.
„Es ist eine unappetitliche Gesellschaft, die hier in Wort und Bild vor dem Leser aufmarschiert. Aber gerade jene Parasiten ... verdienen von ihm nach Form und Wesen gekannt zu sein, weil damit der erste wirksame Schritt zu ihrer Bekämpfung eingeleitet ist."
K. Süddeutsche Apotheker-Zeitung.

Naturwissenschaftliche Bibliothek

Die mikroskopische Kleinwelt unserer Gewässer. Von E. Reukauf.

„Nur wenige haben eine Ahnung von dem ungeheuren Formenreichtum und eine auch nur annähernd richtige Vorstellung von dem Wesen jener Mikroorganismen, die unsere Gewässer bevölkern. Als ein Schlüssel hierzu wird das vorliegende Bändchen vorzüglich geeignet sein."

Deutsche Zeitung.

Unsere Wasserinsekten. Von Dr. G. Ulmer.

Für Freunde des Wassers, für Liebhaber von Aquarien ist dies Buch geschrieben. Es bietet eine Fülle von Anregungen und wird den Leser veranlassen, selbst hinauszuziehen in die Natur, sie mit eigenen Augen zu betrachten.

Aus Seen und Bächen. Von Dr. G. Ulmer.

Zusammen mit Ulmers Wasserinsekten bildet die Schrift ein kleines Lehrbuch der Hydrobiologie. Der erste Teil bringt in reichillustrierten Einzeldarstellungen das niedere Tierleben unserer Binnengewässer zur Anschauung. Der zweite Teil handelt von dem Tierleben der einzelnen Gewässerformen, mit besonderer eingehender Berücksichtigung des Plankton.

Wie ernährt sich die Pflanze? Naturbeobachtungen draußen und im Hause. Von O. Krieger.

Entgegen dem alten Brauche, den Tätigkeitstrieb der Jugend in die Bahnen des Naturaliensammelns zu lenken, will dies Buch den Leser zu einer selbsttätigen Beschäftigung mit der Natur anleiten. Durch Wald und Feld, durch Wiese und Garten wird er geführt, um Beobachtunggen zu sammeln und mittels einfacher Vorrichtungen Versuche anzustellen.

Niedere Pflanzen. Von Prof. Dr. R. Timm.

„In dieser Weise führt das kleine Büchlein den Leser in die gesamte Welt der so mannigfachen Kryptogamen ein und lehrt ihn, sie verständnisvoll zu beobachten."

Naturwissenschaftliche Rundschau.

Häusliche Blumenpflege. Von Paul F. F. Schulz.

„Der Stoff ist mit großer Übersichtlichkeit gruppiert, und d Text ist so faßlich und klar gehalten, außerdem durch eine Fülle v Illustrationen unterstützt, daß auch der Laie sich mühelos zurechtfin kann. . . . Dem Verfasser gebührt für seine reiche, anmutige Gabe Dank."

Pädagogische Studien.

Der deutsche Obstbau. Von F. Meyer.

„Der Obstbau ist ein Zweig der Bodenkultur, der heute mit besondere Energie gefördert wird. Dieses Buch möchte weiteren Kreisen einen Einblick geben in die Betriebsweise des gegenwärtigen deutschen Obstbaues, es will insbesondere auch dem Besitzer des kleinen Gartens ein Ratgeber und Wegweiser sein.

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 12 04 04 13 002 4